

For Reference

NOT TO BE TAKEN FROM THIS ROOM

For Reference

NOT TO BE TAKEN FROM THIS ROOM

Ex LIBRIS
UNIVERSITATIS
ALBERTAENSIS



Regulations Regarding Theses and Dissertations

[illegible]

UNIVERSITY OF ALBERTA

LE ROLE DE L'OBJET DANS PASSAGE DE MILAN,
LA MODIFICATION
ET LE GENIE DU LIEU

by



Peter Albert DYCK

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES

IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE

REQUIREMENTS FOR THE DEGREE

OF MASTER OF ARTS

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

FALL 1969

UNIVERSITY OF ALBERTA
FACULTY OF GRADUATE STUDIES

The undersigned certify that they have read, and
recommend to the Faculty of Graduate Studies for acceptance,
a thesis entitled LE ROLE DE L'OBJET DANS PASSAGE DE MILAN,
LA MODIFICATION ET LE GENIE DU LIEU, submitted by Peter DYCK
in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts.

RESUME

La plupart des critiques de l'oeuvre de Michel Butor, et Georges Raillard en particulier, ont reconnu le grand rôle qu'y jouent les objets. Le but de cette thèse a été d'étudier ce rôle à travers Passage de Milan, La Modification et Le Génie du Lieu.

Puisque dans l'oeuvre de Butor il s'agit d'une mise en rapport d'un très grand nombre d'éléments hétérogènes, il était tout naturel que nous adoptions pour cette étude la méthode structuraliste, telle que nous l'avons trouvée définie par Roland Barthes.¹ L'avantage de cette méthode est qu'elle permet de dégager une signification à la fois de la structure générale des éléments de l'oeuvre et de l'objet qui en est une partie intégrante.

Dès Passage de Milan, nous étions conscients de l'importance des objets dans le récit, et nous avons pu confirmer l'affirmation de Raillard que ce roman est "un réservoir de germes pour les livres suivants"². C'est de cette source extrêmement riche que nous avons tiré nos premiers exemples pour illustrer la méthode que nous employons dans notre étude.

La partie centrale de cette étude consiste en une lecture attentive de La Modification au cours de laquelle nous avons mis l'accent sur l'importance structurale et informationnelle de l'objet matériel.

1. Roland Barthes, Essais Critiques (Edition du Seuil, 1964), p.206.

2. Georges Raillard, Butor (Gallimard, 1968), p.187.

Finalement, en choisissant Le Génie du Lieu comme dernière partie de notre étude, nous avons pris trois ouvrages de Butor suffisamment éloignés les uns des autres pour justifier l'attention que nous avons portée à l'évolution de la mise en valeur de l'objet dans l'oeuvre butorienne. Par ailleurs, les essais dans Le Génie du Lieu à la fois autobiographiques et didactiques constituent un instrument puissant à l'aide duquel nous avons pu corroborer plusieurs de nos hypothèses.

ABSTRACT

Most of Michel Butor's critics - particularly Georges Raillard - recognize the important rôle played by objects in his literary works. The aim of this thesis is to study their rôle in Passage de Milan, La Modification and Le Génie du Lieu.

Since in his works Butor brings together a large number of heterogeneous elements, the structuralist method as defined by Roland Barthes¹ seemed most suitable for our study because it leads to comprehension not only of the meaning generated by the over-all structure of the elements combined within the work, but as well of the object which is one of its integral parts.

The importance of objects in Butor's narrative is apparent from the outset. From the first pages of Passage de Milan we are able to confirm Raillard's statement claiming this novel to be "un réservoir de germes pour les livres suivants".² It is from this extremely rich source that we have drawn our examples to illustrate the method of structural analysis as we apply it in our study.

La Modification is the central part of our study; therefore, in this chapter we stress the structural and informational importance of the material object.

1. Roland Barthes, Essais Critiques (Paris: Editions du Seuil, 1964), p.206.

2. Georges Raillard, Butor (Gallimard, 1968), p.187.

In concluding our study with Le Génie du Lieu, we have allowed a sufficient interval between the works chosen to justify our remarks regarding the evolution in Butor's utilisation of objects in his works. Moreover, the autobiographical and didactic essays contained in Le Génie du Lieu represent a powerful tool whereby we have been able to corroborate several of our hypotheses.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	1
CHAPITRE PREMIER	
L'IMMEUBLE DANS <u>PASSAGE DE MILAN</u>	5
Actions	6
Fonctions	16
Narration	22
CHAPITRE DEUXIEME	
<u>LA MODIFICATION</u> - ETUDE D'UNE 'REALITE INTERIEURE'	33
Actions	36
Expansion	53
Syntaxe des personnages	55
Fonctions	59
Narration	81
CHAPITRE TROISIEME	
LA PUISSANCE DES LIEUX	89
L'influence de l'Egypte	96
Rapport littéraire	104
BIBLIOGRAPHIE	119

INTRODUCTION

Les ouvrages de Michel Butor que nous examinons ici sont une représentation faite à partir des banalités de la vie quotidienne, mais projetée dans une dimension historique. Etant donné que l'espace dans lequel Butor choisit d'interroger la vie est celui de la grande ville, et que les formes de la vie antérieure ne sont plus disponibles sauf dans des monuments tant bien que mal préservés dans les musées, les temples, les ruines et les bibliothèques de ces villes, et surtout étant donné que dans l'agencement de ses ouvrages, Butor vise les relations possibles entre toutes ces choses, une étude des objets dans leur rapport avec l'homme s'impose logiquement, et même nécessairement, si l'on veut parvenir à une compréhension réelle de son oeuvre. Chaque ouvrage de Butor possède deux niveaux principaux d'intégration: le niveau poétique et le niveau mythologique; pour y arriver il y a les objets, qui, par le truchement des relations entre eux et avec d'autres systèmes, constituent, à l'état potentiel, l'âme d'un lieu.

Chez Butor, une étude de l'âme des lieux a supplanté celle du drame psychologique, et le sens du temps et de l'espace se substitue à celui de l'anecdote sentimentale. Butor est sensible

à "la poésie des lieux"¹, et nous apprenons dès Passage de Milan l'importance du lien entre l'homme et les choses. Écoutons Jean Roudaut:

Comme le roman est un système de relations, le personnage prend la forme d'un complexe d'interférence. Son symbole est celui d'un immeuble, où extérieur et intérieur sont en osmose permanente, où les mêmes gestes se font de haut en bas, aux mêmes heures, où s'échangent les livres et les rêves; la même aventure, essentielle et banale, se répercute à différents étages comme à différents niveaux de conscience.²

C'est par l'intermédiaire des objets que nous sommes appelés à nous instruire sur notre réalité; il suffit de les faire parler et de déterminer ainsi nos rapports avec eux et avec ce qu'ils représentent.

Nous apprenons également à travers l'aventure de Léon Delmont que la prise de conscience des choses que Butor envisage, implique un écart temporel qui permettrait une mise en perspective de la civilisation occidentale.

C'est pourtant dans Le Génie du Lieu que nous voyons le plus clairement illustrée l'"osmose permanente" qui s'opère dans les lieux où les civilisations successives ont laissé leurs traces. Cet ouvrage est tel que Butor nous y offre à la fois une révélation de l'erreur humaine - qui est celle d'une existence passive - et le moyen pour l'homme de s'en délivrer par la

1. R.-M. Albérès, Butor (Paris: Ed. Universitaires, 1964), p.78.

2. Jean Roudaut cité par Raillard, in Georges Raillard, Butor (Gallimard, 1968), p.289.

recherche active et intarissable de sa propre réalité.

Il nous fournit ainsi la matière pour que nous puissions analyser notre manière d'être; il nous offre de sa part une véritable philosophie de l'histoire.

Notre lecture de ces trois ouvrages nous a donc révélé que leur sens se dégage tout d'abord d'une structure très serrée des éléments internes, mais aussi que celui-ci déborde l'ouvrage par le truchement du rapport qui existe entre ces éléments et le monde extérieur. Comme l'a dit Roland Barthes, "la narration ne peut en effet recevoir son sens que du monde qui en use: au-delà du niveau narratif, commence le monde, c'est-à-dire d'autres systèmes (sociaux, économiques, idéologiques), dont les termes ne sont plus seulement les récits, mais des éléments d'une autre substance (faits historiques, détermination, comportements, etc.)".¹

Il nous a semblé qu'une analyse structurale serait la méthode qui se prêterait le mieux à une étude systématique du rôle de l'objet dans les trois ouvrages butoriens que nous envisagions. D'abord parce que la signification de l'oeuvre de Butor se développe dans un contrepoint fragmentaire des éléments hétérogènes du récit, et encore parce que l'analyse structurale, étant l'étude même des rapports qui peuvent

1. Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", Communications, No.8 (1966), p.22.

exister entre éléments opposés, permet l'intégration d'éléments aussi hétérogènes que ceux que nous venons de citer.

CHAPITRE I

L'IMMEUBLE DANS PASSAGE DE MILAN

Toute la signification de Passage de Milan est développée à l'aide d'un objet complexe, un immeuble parisien situé 15, Passage de Milan. Selon Barthes, l'important dans tout système de sens est son organisation, c'est pourquoi le concept d'analyse structurale permet à la fois de comprendre l'agencement du récit et de classer les éléments de la composition. Ce concept s'appelle le niveau de description. Le découpage du récit en segments est un processus logique qui permet de saisir les unités constitutives d'une plus vaste signification: "il faut que le sens soit dès l'abord le critère de l'unité: c'est le caractère fonctionnel de certains segments de l'histoire qui en fait des unités: d'où le nom de 'fonctions' que l'on a tout de suite donné à ces unités". Les deux autres niveaux descriptifs que Barthes distingue dans l'oeuvre narrative sont les actions - au sens de personnages comme actants - et finalement la narration - qui équivaut au discours de Todorov.¹

1. Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", Communications, No.8 (1966), pp.4-6.

Actions

La description de l'oeuvre narrative, comme nous venons de l'établir, possède plusieurs niveaux. Nous commençons donc notre découpage de Passage de Milan au niveau des "actions", pour voir la structure physique de l'objet (l'immeuble), la distribution des actants dans cet espace, la chaîne logique de l'argument, et pour en dégager la signification.

L'action du roman Passage de Milan¹, tourne autour d'une "party" donnée par les parents d'Angèle Vertigues pour fêter ses vingt ans. Ils habitent au quatrième étage d'un immeuble parisien de six étages. A part quelques amis venant de l'extérieur, il n'y a que les jeunes de l'immeuble qui sont invités. Les préparatifs commencent dès sept heures du soir. On rentre du travail et on va se mettre à table. Après le dîner, les jeunes montent danser chez les Vertigues, et pendant ce temps, dans une autre partie de la maison, une réunion littéraire un peu mystérieuse a lieu chez Léonard.

Chez les Vertigues la soirée s'échauffe progressivement. Angèle éveille inconsciemment le désir des garçons. La soirée terminée, Henri Delétang et Louis Lécuyer, qui étaient déjà rentrés, reviennent chez Angèle. Il y a un accident qui cause la mort d'Angèle. Sa mort en soi a peu d'importance, mais le 'crime' qui exclut Louis de l'immeuble et l'entraîne vers

1. Michel Butor, Passage de Milan (Paris: Editions de Minuit, 1954).
Le sigle P. de M. sera employé pour les références qui suivent.

l'Egypte est essentiel. Nous y reviendrons.

Dans l'action résumée précédemment, le premier segment sera 'le repas du soir'. Il suffit de dire 'chez les Ralons', 'chez les Mogne', ou simplement 'à tous les étages' pour évoquer toute une série d'unités semblables.

Deuxième segment: 'on s'habille pour la party'. Les abbés Ralon n'y vont pas, mais leur cuisinière aidera celle des Vertigues. Les deux Mogne ont mis leur cravate; ils sont descendus du sixième étage dîner chez leurs parents qui habitent au deuxième. Le cousin des Abbés aussi porte une cravate pour aller dîner chez les Ralon. Les filles sont en train de s'habiller.

Troisième segment: 'les garçons vont chercher leur cavalière'. Minuterie. Sonnerie. Politesse habituelle, et mouvement convergent vers le quatrième étage.

Quatrième segment: 'la soirée'. La table est chargée de gâteaux, d'assiettes anglaises, de vin, de verres et de cendriers. La salle est pleine, on danse, on est fatigué, on rentre.

Cinquième segment: 'tout le monde dort "dans cette maison"', sauf Henri, Louis, Angèle et Léonard. Henri et Louis reviennent au quatrième étage: le vin, la musique, la chaleur et puis la Belle est séduisante... Louis surprend Henri embrassant Angèle qui en est épouvantée. Louis lance un chandelier, Henri fuit, Angèle tombe, "heurte l'arête du marbre à la tempe"¹, et elle est

1. P. de M., p. 246.

morte. Mort accidentelle, bien sûr, mais Louis est suspect et Léonard en profite: Louis part pour l'Egypte.

Au fur et à mesure de l'élaboration de ces segments, apparaissent les éléments d'une poétique que Butor nous présente par fragments à travers les ouvrages littéraires discutés chez Léonard. Au niveau de la mythologie, englobant tout le reste, une confrontation entre la civilisation chrétienne et le paganisme de l'Egypte antique se développe à travers les Abbés et Léonard qui sont comme deux métaphores opposées.

La signification naît petit à petit grâce à la structure des segments; c'est-à-dire le "fond" dépend de la "forme". Dans son "petit lexique structuraliste", J.-B. Fages définit celle-ci comme étant "tout aspect signifiant du langage"¹. Elle est donc à la fois description significative et description ornementale. Le premier aspect de la forme, d'après la théorie de Barthes, est la distorsion des signes le long de l'histoire. L'objet (signe) central du segment 'repas du soir', par exemple, est la cuisine. Un coup d'oeil dans cette cuisine nous dira soit 'repas en préparation', soit 'repas terminé'. Cette même cuisine va relayer une information qui sera une réflexion sur le caractère de la cuisinière: 'cuisine mal rangée = indolence', tel serait le cas de celle des Vertigues. Dans le cas de Charlotte Tenant, cuisinière des Ralon, les modifications qu'elle va opérer dans 'sa cuisine' auront une tout autre signification.

1. J.-B. Fages, Comprendre le structuralisme (Privat, 1967), p.121.

Charlotte fait une représentation d'un aspect très limité de la culture bavaroise.

Prenons un deuxième objet, l'escalier. C'est le signe majeur qui figure dans tous les segments de l'histoire, et autour duquel s'organise le récit. L'escalier est par moments éclairé - il y a une minuterie - ou sombre; il est tantôt peuplé de garçons ou de filles, ou des deux, tantôt dépeuplé; il résonne du bruit des sonnettes aux différents étages, ou est lourd de silence. En exploitant toutes les combinaisons possibles de ces divers éléments, que de nuances possibles! Si une partie importante de la vie en général mais plus particulièrement de la vie dans un immeuble parisien, se nourrit dans les réunions de famille qui ont lieu quotidiennement dans la cuisine, on peut dire que l'escalier est véritablement la charnière des événements racontés.

Le deuxième aspect de la forme, c'est l'expansion imprévisible qui s'insère dans la distorsion du signe. Reprenons nos exemples. Charlotte, un soir, repeint les murs de la cuisine des Ralons, se représentant ainsi les fleurs de la Bavière. Elle arrange les ustensiles selon ses souvenirs de la tradition respectée dans la maison de ses parents, et au-dessus du crochet de chaque ustensile, elle inscrit le nom de celui-ci en dialecte bavarois. Et puis tout d'un coup, la voilà qui sort une soupière chinoise de la grande armoire et la place sur la table. C'est une façon d'annoncer l'introduction de Samuel Léonard, monsieur imposant, grand voyageur de retour d'Orient. Il va jouer un rôle important dans la mesure où il est là pour nous inviter

"à mettre en rapport les divers systèmes de civilisations, et, suivant l'ombre du Milan, à inventorier d'autres mythologies qui traversent notre espace mental."¹ Cette expansion à partir d'une soupière chinoise non-prévue dans une cuisine qui se veut bavaroise est donc lourde de signification.

Autre exemple: à l'heure du bal des Vertigues, quelques 'amis' se réunissent chez Léonard, et c'est lors de leur arrivée, qu'un nommé Levallois croise Vincent et Gérard Mogne dans l'escalier. Les garçons par leur insolence vont révéler l'identité de M. Levallois - il est professeur - et ainsi ouvrir une autre séquence expansive. Puisque cette révélation naît d'un heurt entre deux générations destinées, pendant toute une soirée à ne jamais entrer en communication - absence de dialogue illustrée par les deux soirées différentes auxquelles ils participent - il fallait que leur rencontre ait lieu dans l'escalier.

Le découpage de l'action en segments nous rend plus conscients de la chronologie des événements et du dire de ceux-ci. Cela nous permet de voir l'organisation géométrique de l'espace dans l'immeuble et la relation entre les personnages et cet espace. Le narrateur commence par nous présenter les personnages à l'heure du dîner, segment 'repas du soir'. Comme les cuisines des différentes familles, les personnages nous sont présentés

1. Georges Raillard, Butor (Gallimard, 1968), p.69.

en 'contrepoint'; la chronologie de leur apparition se fait par étage, exception faite des deux frères Mogne, de Louis Lécuyer et d'Ahmed, qui habitent au sixième étage, dans les anciennes chambres de bonne - détail, entre parenthèses, qui nous renseigne sur l'âge approximatif de l'immeuble. C'est ainsi que le lecteur fait la connaissance des Ralon, de Frédéric Mogne, de Vincent et de Gérard Mogne, de Louis Lécuyer (cousin des abbés), de Félix Mogne (lycéen), de Charlotte Tenant (cuisinière des Ralon), de Samuel Léonard, de Jeanne et Henri, d'Ahmed (boy de Léonard), des Vertigues, des de Vere et de la vieille Elisabeth. Le professeur Levallois, Philippe, et Henri Delétang viennent de l'extérieur de l'immeuble. Au reste, les relations entre ces personnages accusent le mensonge de leur existence. Cette mise en accusation a, comme le remarque Georges Raillard, de profondes répercussions:

les exemples donnés accusent tous le système de relations qui soutient notre société: fausses, les relations entre Mme Ralon et Mme Tenant qu'unit et sépare le souvenir d'un défunt époux volage, fausse, l'image de lui-même que veut donner Samuel Léonard, pris entre son valet et une "nièce" supposée, fausse, l'harmonie de la famille Mogne à cheval sur deux classes sociales, fausse, la situation de Louis Lécuyer, fausse la représentation sociale de sa mère, faux les rapports entre professeurs et élèves, entre frères, entre parents et enfants, fausse notre prétendue absence de racisme - comme dans Proust, soudain un "youpin" échappe..., le langage démasquant l'individu.¹

Nous verrons aussi, en ce qui concerne l'opposition culturelle, que ce qui distingue Léonard de Mogne, c'est que celui-là

1. Raillard, Butor, pp.52-53.

a assimilé quelques aspects de la culture égyptienne tandis que Mogne n'a jamais connu autre chose que son existence plate à Paris. Quant à l'atmosphère générale à laquelle contribue chacun des divers spécimens d'humanité accumulés à 15, Passage de Milan, Léo Spitzer nous en fournit la clé: "le paganisme inconscient de l'immeuble de Passage de Milan se heurte contre le christianisme des abbés qui n'arrivent pas à apaiser la voix des démons en eux"¹. Léonard et Mogne ne sont en fait que deux petits échantillons d'un climat social beaucoup plus complexe. Les deux, chacun à sa façon, s'opposent inconsciemment aux abbés: Léonard par l'intermédiaire d'une influence non-catholique subie en Orient, Mogne par apathie.

L'importance des personnages dépend toujours du niveau d'intégration auquel on se place. Ainsi, pour Léonard et ses amis (Levallois, l'auteur Crivier, "l'astucieux Wlucky", et l'artiste Martin de Vere) c'est celui de la poétique. Toutefois, hommes et objets s'influencent réciproquement: ceux-ci "sont toujours à votre service", dit Charlotte en parlant des meubles le matin, mais "ils ont besoin d'êtres humains pour les aider à vivre"².

L'influence des objets sur les hommes est de toute importance dans l'oeuvre de Butor. Cette influence est manifeste dans Passage de Milan - et nous le verrons encore dans La Modification - où

-
1. Léo Spitzer, "Quelques aspects de la technique des romans de Michel Butor", Archivum Linguisticum, vol.XIII, fasc.2 (1961), p.106.
 2. P. de M., p.282.

à travers Charlotte Tenant, Butor nous en fournit un bon exemple, car en effet, il est important que ce ne soit pas aux ustensiles eux-mêmes que Charlotte s'attache, mais à une représentation d'une culture qu'elle se fait, à l'aide des ustensiles. C'est pour elle une façon de rappeler son passé, ce qui l'instruit sur sa propre réalité, sans pourtant effacer le mensonge de ses relations avec Madame Ralon. Ainsi Butor dénonce le mensonge et en même temps fournit le moyen de corriger cette erreur dans le comportement des hommes. Prenons encore l'exemple de Mogne. C'est un employé de banque qui n'aura jamais d'avancement, ni d'augmentation, ni d'amis et, en plus, il est souffrant: son coeur le gêne! Sa santé fragile le met en rapport avec l'ascenseur. "Etroit, restreint, l'espace dans lequel il rentre - tant de personnes s'y coudoient, - sans nouveauté - on n'a ni le temps ni la place de les regarder. On arrive, on se retrouve, on dîne. On s'évite, on ne sait rien se dire, on s'endort, tandis que tout continue à s'agiter, et le lendemain il faut retourner à la banque"¹. Frédéric Mogne, qui a une cinquantaine d'années, pourrait en quelque sorte être considéré comme un être métaphorique² de notre société malade; et l'ascenseur, dont sa mauvaise santé l'oblige à se servir, reflète à la fois cette maladie et sa cause, il est l'objet révélateur³. Il est le signe d'une société dans laquelle "non seulement ne

1. Ibid., p.12.

2. "des mots, des objets, des personnages qui soient métaphores des autres": Michel Butor, in Georges Charbonnier, Entretiens avec Michel Butor (Gallimard, 1967), p.27.

3. M.B., in Charbonnier, Entretiens, p.29.

s'articulent plus les réponses, mais les questions majeures qui devraient être posées."¹ L'escalier, la voie principale de toute communication dans l'immeuble, qui par son immobilité s'oppose à l'ascenseur, représente un moyen de montrer que l'erreur de comportement de Mogne est une réalité générale de toute la société dans l'immeuble, aussi hétérogène soit-elle. Monsieur Mogne prend l'ascenseur, ses fils l'escalier, et voilà que la famille se trouve divisée, métaphore qui désigne l'effondrement de la base même de la société chrétienne. Cette tendance de rupture va s'aggraver progressivement pour enfin aboutir à la tragédie dans le foyer des Vertigues. Si l'ascenseur incarne le modernisme, et l'escalier la vie traditionnelle, père et fils Mogne se trouvent tour à tour hors de leur élément. Il est évident que Frédéric Mogne a perdu son autorité de père de famille, et l'on se demande comment la jeune génération va se comporter. En fait, les jeunes sont à cheval entre deux mondes: il y a, d'un côté, les parents avec leurs valeurs périmées, et, de l'autre, une nouvelle vie dont les valeurs sont encore à définir. Selon les concierges², on a perdu l'art de donner une soirée, en fait les mœurs sont révolues³ et ont cédé la place à une 'liberté' encore mal comprise; le résultat est désastreux.

Dans le rêve, l'escalier prend une toute autre importance. Félix Mogne, qui vient d'assister à sa première soirée, dort. Il

1. Raillard, Butor, p.55.

2. P. de M., p.69

3. cf Elisabeth, Ibid., p.83.

rêve qu'il est à la foire avec son grand-père et qu'ils montent les escaliers. Cette foire rêvée est une image apte à illustrer ses impressions de la soirée et surtout le comportement de certains individus. A ce rêve d'enfant se superpose le cauchemar de l'abbé Ralon dans lequel il est en train de consacrer l'union d'Angèle et d'Henri Delétang. L'escalier tourne. Ce n'est plus Henri, c'est Louis qui apparaît. Il arrache le voile, et la foule entière pousse un cri. Le visage qu'il vient de démasquer est horriblement écorché, les lambeaux de peau laissant entrevoir les artères et leurs délicates arborisations. Louis se retourne, et c'est à ce moment dans son rêve, que l'abbé s'aperçoit que la statue de la Vierge a une tête de chatte. Puis le plancher s'ouvre et Louis disparaît dans le sable¹. Or, le lecteur sait que Louis fait sa descente à l'enfer des ivres-morts, et que, ayant trop bu et étant horrifié par le sang qu'il a vu sur le visage d'Angèle, il descend à la cave où il rampe dans le sable.

Léonard, qui était monté chez son boy, se trouve, lui aussi, dans l'escalier. Il suit Louis dans la cave, l'aide à remonter, et lui fournit, dans le but de protéger sa 'nièce'², les moyens ainsi que les raisons pour aller en Egypte. Il semble, dans ce roman, que l'escalier se prête à Butor comme un piano à un musicien qui promène ses doigts sur le clavier avec des mouvements de plus en

1. Ibid., pp.262-264.

2. Sa 'nièce' l'appelle "oncle Sam" (p.195): Argent = puissance en Amérique comme en Egypte.

plus complexes, pour enfin évoquer son thème très élaboré, en contrepoint, tantôt en mineur, tantôt en majeur. L'escalier est en quelque sorte le pivot du récit ainsi que l'artère principale de l'immeuble.

Fonctions

Nous désignons le deuxième niveau descriptif de l'histoire par le terme 'fonctions'. Selon la définition de T. Todorov, que Barthes cite pour expliquer ce terme, "le sens (ou la fonction) d'un élément de l'oeuvre, c'est sa possibilité d'entrer en corrélation avec d'autres éléments de cette oeuvre et avec l'oeuvre entière". Cela implique que l'oeuvre est un système, et que, comme l'explique Barthes, ce système est une combinaison d'unités qui sont des segments narratifs qui se présentent comme le terme d'une corrélation. Comme il y a plusieurs types de corrélations, il y a plusieurs classes d'unités que l'on peut subdiviser en essentiellement deux grandes classes: les unités distributionnelles que Barthes appelle 'fonctions', et les unités intégratives qu'il appelle 'indices'. L'âme de toute fonction est son pouvoir d'introduire dans le récit un élément qui mûrira plus tard sur le même niveau, ou éventuellement sur un autre. C'est-à-dire que la fonction peut être indicielle. Toutefois, les fonctions n'ont pas toutes la même 'importance'; ainsi celles qui, en se référant à une action, ouvrent, maintiennent ou ferment une alternative conséquente pour la suite de l'histoire sont des fonctions cardinales; celles qui ne font que 'remplir' l'espace narratif entre les fonctions cardinales sont les

catalyses¹.

Dans Passage de Milan, le système global du récit a pour centre la fête d'une jeune bourgeoise qui vient d'avoir vingt ans. Cet événement se situe donc à l'origine de toutes les invitations qui sont à la fois consécutives et conséquentes. Le fait d'inviter Philippe Sermaize est sans conséquences, ce n'est qu'une autre invitation; le fait d'inviter Henri Delétang, au contraire, implique une fonction cardinale; c'est à cause de lui que Louis lance le chandelier, et c'est à cause de cet acte de la part de Louis qu'il y a un accident dans lequel Angèle Vertigues perd la vie. C'est à cause de son acte que Louis devient suspect et qu'il part pour l'Egypte. Cette dernière conséquence est donc plus que distributionnelle, elle est indicielle dans la mesure où elle renvoie à la mythologie égyptienne. De même la mort d'Angèle aussi est indicielle: elle exprime, ironiquement, un passage autre que celui de l'enfance à l'âge adulte, elle implique la rupture qui marque le passage de l'ancien au nouveau - ce qui s'interprète à la fois sur le plan mythologique et sur le plan littéraire, et enfin sur le plan des connaissances humaines en général.

Pour en revenir aux invitations, nous constatons qu'il en résulte un grand nombre de segments narratifs qui constituent des unités fonctionnelles. Par exemple, Samuel Léonard est invité à dîner chez les Ralon. C'est la soupière chinoise qui ouvre une référence à l'Egypte, introduisant ainsi un élément païen qui

1. Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", Communications, No.8 (1966), pp.6-11.

s'avère plus tard présent dans la conscience des abbés. Cette parabole, consitutée par une opposition mythologique au niveau d'une conscience chrétienne, bifurque, et l'élément égyptien introduit par une simple soupière mûrit en fait sur deux plans. Nous apprenons, petit à petit, que les invités chez Léonard ne vont pas discuter l'Egypte, ils vont plutôt développer une théorie littéraire, ce qui nous conduit au principe fondamental du roman de Butor: la recherche de nouvelles formes littéraires.

Les fonctions, nous dit Barthes, ne sont cependant pas toutes cardinales. Il y en a qui, si elles ne sont pas uniquement consécutives, n'ont qu'une fonctionnalité très faible. Ce sont les catalyses, et elles ont un rôle discursif: elles font accélérer ou retarder l'action, la relancer ou la résumer, l'anticiper ou la dérouter.¹

Dans les fragments narratifs où il s'agit de Léonard et de son ménage, toute l'expansion au sujet des relations existant entre lui et son boy, concerne le caractère de Léonard, mais n'ajoute pour ainsi dire, rien à la signification du récit. Ce n'est qu'un moyen de maintenir le contact entre narrateur et "narrataire" - on sait qu'"il y a eu, [et qu'] il va y avoir du sens"². Les relations entre Léonard et son boy, sans avoir d'importantes conséquences, fournissent cependant un prétexte pour retrouver Léonard dans l'escalier au même moment que Louis; ces relations

1. Ibid.

2. Ibid., p.10.

sont donc consécutives, mais avec en plus une très faible fonctionnalité. De même pour la parenté entre Léonard et sa 'nièce': c'est une petite zone de luxe qui implique une 'fausseté' dans les rapports entre la jeune fille et Léonard. Ce fragment narratif nous fournit en quelque sorte une connaissance toute faite, ce qui veut dire que l'élément de fausseté impliqué possède une fonctionnalité faible tout en restant catalyse: c'est la fausseté de parenté entre ces deux personnages qui permet d'introduire le sens de culpabilité de la part de Léonard envers sa 'nièce'; et c'est à travers ce sens de culpabilité que s'établit enfin la raison pour laquelle Léonard paie le voyage de Louis en Egypte. Nous voyons à travers ces deux exemples comment la catalyse peut relier les noyaux consécutifs du récit.

Jusqu'ici nous avons pris des exemples au niveau conscient du récit. Nous allons maintenant voir comment un élément introduit au niveau conscient peut mûrir au niveau onirique. Prenons notre exemple du segment narratif où il s'agit des Mogne. Félix aussi est invité chez les Vertigues, mais il n'a pas terminé ses devoirs pour le lendemain matin à l'école. Cette banalité permet d'introduire deux livres: l'un dans lequel il s'agit de "crimes, enquêtes et cryptogrammes" qu'il est en train de lire au lieu de faire ses devoirs, situation qui mène à l'introduction de l'autre, un texte scolaire de physique dans lequel il doit étudier le "changement d'états"¹. Il y a là une suggestion très discrète du

1. P. de M., p.16.

fond et de la forme de Passage de Milan lui-même, et nous voyons tout de suite la corrélation qui se fait: Félix, conscient de ne pas avoir fait ses devoirs, et surexcité par sa première soirée, dort mal. Il rêve d'une foire, où son frère Gérard se trouve en compagnie d'une 'négresse' qu'il démasque. Derrière ce masque se cache une tête de chèvre - ce qui d'après Gérard est naturel puisqu'ils viennent d'un bal masqué.¹ Ce premier rêve découle de la conscience trouble d'un enfant. Ce rêve a, bien sûr, ses propres éléments fonctionnels, et est en soi indiciel au sens du thème de démasquage - la découverte d'une réalité. Dans son rôle de catalyses, ce rêve représente quand même une zone qui sera mise en valeur de façon beaucoup plus vigoureuse par le rêve de l'abbé Ralon - celui de Félix a en quelque sorte préparé le terrain, suggéré une méthode. Le rêve de l'abbé nous montre où se situe cette réalité qu'il faut démasquer, et de ce fait devient particulièrement indiciel. On a l'impression, à ce moment du récit, que la pénétration de Léonard dans le foyer des abbés était comme le signe extérieur du conflit dans la conscience de l'abbé, une conscience qui s'interroge mieux lorsqu'il dort que lorsqu'il est réveillé. En fait, ce 'changement d'états' favorise l''enquête'. C'est évidemment une des techniques romanesques de Butor, ce qui nous ramène au niveau de la poétique où nous prenons un dernier exemple.

Le lecteur ne sait pas, avant les remarques indiscretes

1. P. de M., p.224.

des Mogne dans l'escalier, que Levallois est professeur. C'est une façon d'introduire la séquence 'réunion littéraire'. C'est une notation à la fois fonctionnelle et indicielle: l'impolitesse qui sert d'introduction au professeur renvoie à un aspect socio-psychologique de l'immeuble; le fait que le professeur aille chez Léonard ouvre une alternative conséquente pour l'histoire, donc pour la poétique de Butor. C'est Levallois qui, en parlant de L'Uchronie de Renouvier, explique que c'est une "histoire de l'Europe occidentale telle qu'elle n'a jamais eu lieu, mais telle qu'elle aurait pu avoir lieu"¹. C'est l'expression exacte d'un des principes à la base de Passage de Milan, qui est une représentation d'un échantillon de l'Europe occidentale.² Cette affirmation poétique est soutenue dans le commentaire par un autre invité de Léonard:

L'époque imaginée est un foyer virtuel organisant autour de lui tous les matériaux du récit; ils reçoivent ainsi un tout autre éclairage, un caractère d'étape ou de promesse, ils se situent dans une dimension plus profonde, et l'approche indirecte accentue leur réalité.³

C'est cela enfin le but de tout le récit de Passage de Milan. Toutes les unités de différents types de corrélations, intégrées autour d'une simple soirée dans un immeuble parisien ont pour but la mise en question de notre assise dans la civilisation moderne, et surtout la découverte de nouvelles formes d'expression

1. P. de M., p.145.

2. M.B., in Charbonnier, Entretiens, pp.50-51.

3. P. de M., pp.153-154.

de nos attitudes face à nous-mêmes et à notre culture.

Narration

'Le discours', troisième niveau descriptif de l'oeuvre narrative, est la manière de dire l'histoire; c'est la forme du récit, comprenant les temps, les aspects et les modes.

Sans entreprendre une analyse grammaticale de l'utilisation des temps, nous nous intéresserons plus particulièrement au découpage géométrique du temps, une des caractéristiques fondamentales du 'nouveau roman'; et nous en examinerons trois aspects, à savoir la 'synchronie', la 'diachronie' et la 'chronologie'. Le premier, la synchronie, est l'étude du système signifiant "indépendamment du temps" chronologique. Elle a pu être comparée à "des opérations de géométrie plane"¹. La diachronie est comparable à une opération géométrique dans l'espace, une analyse en termes successifs.

Comme par exemple, au-dessus des Ralon: les Mogne; au-dessus des Mogne: Samuel Léonard, et dans tous les foyers on est en train de dîner: car il est sept heures. C'est l'analyse de cette simultanéité qui constitue la synchronie. Mais ce n'est pas que ce soir de la fête d'Angèle que l'on dîne à sept heures, c'est tous les soirs, et cela implique des termes successifs dont l'analyse constitue la diachronie.

Chronologie, dans notre analyse, désigne toute une hiérarchie temporelle: un 'présent pur' de l'objet, un 'présent pur' du récit, et le présent de la lecture. L'auteur choisit les objets qui vont

1. J.-B. Fages, Comprendre le structuralisme (Privat 1968), p.123.

peupler son "immeuble parisien" en fonction des idées qu'il va essayer d'évoquer. Le mot "soudière", par exemple, a d'abord une valeur ontologique, il exprime un sens immédiat d'existence, qui est déjà en quelque sorte une mise en contexte du mot. Il en est de même pour le récit. Il a d'abord une 'existence' (même à l'état latent) avant d'être narré. De même qu'un mot est composé de lettres, un récit consiste en une succession de moments descriptifs - ce qui fait qu'il est possible de dire: "à sept heures on mange à tous les étages", mais le narrateur est toujours obligé de décrire les différentes cuisines les unes après les autres, car il ne peut pas nous présenter simultanément, sans les fondre, cinq scènes indépendantes. Une présentation en contrepoint de fragments narratifs d'événements semblables mais séparés sur l'axe spatial, serait un moyen narrationnel d'approcher la réalité synchronique. Comme le disait Renouvier dans L'Uchronie, l'histoire est une succession d'événements qui auraient eu lieu dans le passé ce qui implique une utopie temporelle, une uchronie. Bref, le temps nécessaire à la narration de ces événements sera moindre, ou excédera la durée originelle de ceux-ci. Quant à la lecture son présent possède lui-même une durée relative aux capacités du lecteur, et tous les autres temps se trouvent enfin 'téléscopés' dans l'acte de lire. En ce qui concerne le récit, dit Barthes, "le temps n'existe que sous forme de système", le 'vrai' temps étant une illusion référentielle.¹ Ce phénomène temporel soutient

1. Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", Communications, No.8 (1966), p.12.

dans Passage de Milan, tout un échafaudage de mythologies au-dessus de l'action concrète du meurtre, mythologies en conflit: le paganisme se heurte au christianisme.¹ Selon Michel Butor, "Toute société a ses difficultés, ses problèmes, ses contradictions qu'on ne peut résoudre immédiatement dans la réalité, mais qu'il est indispensable d'apaiser, de calmer sur le plan de l'imaginaire."² Or, l'apaisement qui serait fourni par des codes stables tels le Coran, la Bible, les récits mythologiques, est imparfait, étant donné l'évolution des différentes sociétés.

Les sociétés se font la guerre ou commercent, elles vont échanger non seulement armes ou produits, mais leurs dieux.³ L'époque de Virginie Ralon est révolue; ses propres fils voués au service de Dieu sont déchirés par une secrète indécision, ce qui expliquerait pourquoi l'immeuble est marqué du sceau d'Horus. Un exemple d'influences exercées par une civilisation sur une autre, se trouve dans la musique chez Angèle, qui prend souvent un rythme non- français, elle possède une qualité "outremer"⁴: tango, rhumba, boogie. Chez Léonard également, il y a deux vitrines "emplies de tissus coptes et de papyrus, deux paysages sombres d'un peintre alsacien du XIIe", un tapis d'Iran derrière un "faux granite", représentation de "l'esprit des portraits

-
1. Léo Spitzer, "Quelques aspects de la technique des romans de Michel Butor", Archivum Linguisticum, vol.XIV, fasc.1 (1962), p.64.
 2. Michel Butor, Répertoire II (Paris: Editions de Minuit,1964), p.15.
 3. Ibid., p.17.
 4. P. de M., p.215.

royaux de la dix-huitième dynastie"¹. Ces deux tableaux dans le salon de Léonard représentent une bataille métaphorique entre deux cultures.

Au-delà de la foi chancelante des abbés, drame de conscience, il se produit ce "'jeu' entre les présentations sacrées et l'existence quotidienne" dont Butor parle dans Répertoire II.² Dans la maison même des abbés, on sent la présence d'une mythologie païenne: c'est par leur commérage que Charlotte et Virginie jettent les premiers doutes sur la moralité de Louis Lécuyer et surtout sur celle d'Angèle. Or, dire du mal de quelqu'un, selon des vieilles croyances africaines - le voodoo par exemple - c'est tuer cette personne d'avance; et c'est de cette manière que ces deux femmes servent inconsciemment le dieu Horus. Ce sont elles qui, en fait, jettent la première ombre avilissante sur l'institution sacrée du mariage en suggérant qu'Angèle ne serait pas un parti honorable pour leur 'fils'.

Le gâteau d'anniversaire d'Angèle, qui préfigure le gâteau d'un mariage qui normalement aurait dû avoir lieu, fait partie intégrante d'un système général d'information triangulaire qui parcourt l'ouvrage entier:

triangle "de grands sourires", du drap, des voiles, des oiseaux, du gâteau, dont le rôle est d'observer le texte d'un arrière texte sur lequel plane le triangle du milan, et, au-delà, le Delta du Nil par lequel se préfigure le recours nourricier à l'Egypte, civilisation qui, finalement, donnera

1. Ibid., p.67

2. Répertoire II, p.17.

peut-être seule sa mesure à celle dont la définition
est en cours.¹

Cette notion est affirmée par Laurent Le Sage d'après qui
Passage de Milan peut se lire "as a mythological representation of
Western culture". En outre il fait remarquer les lézardes dans
les murs qui, dit-il, représentent des fissures morales qu'il faut
refermer avant qu'elles ne s'élargissent irrémédiablement. Parmi
les objets il y en a qui seraient des talismans: telle la montre-
bracelet que le père d'Angèle lui avait offerte pour son vingtième
anniversaire. Elle n'aurait pas dû oublier de la mettre. Même de
nos jours, on croit que le fait de souffler toutes les bougies d'un
gâteau d'anniversaire en une seule fois porte chance. Or, même
avant qu'Angèle ait eu le temps d'essayer, un coup de vent entré
par la fenêtre, éteint la plupart des bougies. Le vent, le
brouillard, et le feu sont tous des augures²; ici une flamme
soufflée suggère une vie éteinte. La vie éteinte peut être celle
d'un individu ou celle de toute une civilisation, peu importe: "Un
langage emprunté à un système de valeurs exténué ou à un code déjà
blanchi ne désigne plus que l'ombre de l'individu, sa mort dans un
protocole périmé: c'est là le sens des passages du roman écrits en
langage 'réaliste'"³.

Puisque l'individu ne peut être désigné que sur un stable
fond social et mythologique, il va se définir par les objets dont

1. Raillard, Butor, p.63.

2. Le Sage, "M.B. Techniques of the marvellous", Esprit Créateur VI,
No.1 (1966), p.40.

3. Raillard, Butor, p.61.

il s'entoure; mais il ne faut pas oublier que "le discours d'ensemble du roman trouve moins son lieu de développement dans la désignation d'objets que dans l'exhibition d'un écart"¹. Ce n'est pas l'immeuble qui importe, c'est la représentation que Butor en fait qui est significative. L'immeuble parisien constitue l'arrière-fond, plus ou moins stable, de la structure des personnages qui sont éloignés les uns des autres par une gêne mutuelle du bruit. Pour les mettre en relation, l'auteur a besoin d'un événement qui les attirera tous: le bal. Par cette fête, il va "troubler la structure", provoquant ainsi "non seulement la prise de conscience, pour chaque individu, des autres individus, mais aussi d'un certain nombre d'éléments communs qui traînent en quelque sorte dans leur conscience"².

La question "Qui parle?" posée par Léonard à l'égard d'un certain auteur nommé Crivier ou peut-être Wlucky³, est tout d'abord une façon d'évoquer ce que Butor appelle des "consciences en général séparées"⁴. Mais un phénomène assez extraordinaire se produit lorsque l'identité du narrateur reste floue: les personnages sont presque interchangeables, car ce qui est vrai pour les uns est aussi vrai pour les autres. Selon l'expression de Charbonnier, "je pourrais coïncider avec n'importe lequel des objets qui sont là, et ... avec les rapports

1. Ibid.

2. M.B., in Charbonnier, Entretiens, p.53.

3. "L'astucieux Wlucky" serait un jeu de mots: dit en français, compris à l'américaine Wlucky = flukey, car il tombe par hasard sur la solution idéale.

4. M.B., in Charbonnier, Entretiens, p.53.

entre ces objets et ces personnages"¹. La position à la fois du "narrateur invisible" et du lecteur, dit très justement Ludovic Janvier, est de "découvrir tour à tour dans le secret de leurs lieux séparés les différentes cellules familiales qui constituent l'immeuble de Passage de Milan et cependant rassembler ces visions pour faire parler le tout"².

L'intervention de l'auteur dans le récit, depuis le titre ambigu du livre jusqu'à l'échec avoué du narrateur, est rendue plus facile par la mobilité du narrateur. C'est le passage de l'oiseau mythique de l'ancienne Egypte, le dieu Horus,³ soleil de la mort, qui tourne la fête d'initiation d'Angèle en une catastrophe. C'est aussi le conflit entre la vie et la mort qui symbolise la succession de civilisations qui commence par une confrontation de deux civilisations et qui s'achève par la violence. L'ordre nouveau exige la mort de l'ancien.

Pendant l'élaboration du récit, Butor organise ses mots, de telle sorte qu'ils puissent mener à une prise de conscience de la réalité. Puisque les significations conventionnelles sont déjà là, il s'agit de choisir les objets et les personnages qui soient métaphores des autres, et ainsi forcer une révélation du sens des autres.⁴

Rien de plus naturel ni de plus banal, par exemple, que de

1. G.C., in Charbonnier, Entretiens, p.47.

2. Ludovic Janvier, Une parole exigeante (Paris: Editions de Minuit, 1964), p.150.

3. Raillard, Butor, p.55.

4. M.B., in Charbonnier, Entretiens, p.27.

"manger" - c'est une "animalité" universelle. Cependant, il devient capital d'examiner jusqu'à quel point le manger s'est intégré dans une culture, une idéologie, voire une mythologie¹. La cuisine Ralon en est la preuve. L'escalier, de son côté, n'est plus seulement une voie de communication mais "le pivot de l'immeuble", l'échelle métaphorique par laquelle on accède d'un étage d'intégration à l'autre. Pourquoi les étages pairs sont-ils calmes et les impairs troubles? C'est que les abbés (écclésiastiques), Samuel Léonard et ses amis (penseurs) et l'artiste de Vere sont eux métaphoriquement, et chacun à un niveau particulier d'intégration, responsables de la confrontation ici en jeu. Ils représentent le salut des autres qui sont devenus la proie d'une existence passive.

Butor avait besoin d'une représentation de Paris - qu'il a réalisée sous la forme d'un "discours mensonger, ou au moins obscur, qu'il doit expulser, ou au moins, mettre en question"². Ainsi le sujet se déploiera sur plusieurs plans (historique, mythologique, religieux, culturel, social, romanesque) et dépendra d'un nombre de thèmes soigneusement choisis pour le justifier.

La condamnation de la façon de vivre dans un immeuble parisien, le "passage à l'âge d'homme", et la mise en question du système de relations qui soutient notre société, serviront le thème de l'ouvrage: l'effort pour établir la réalité, qui se réalise

1. J.-B. Fages, Comprendre le structuralisme (Privat, 1967), p.67.

2. Raillard, Butor, pp. 49-50.

conformément à nos moyens et à nos désirs.

Exposer simultanément les secrets d'individus isolés, chacun dans sa cellule, à l'intérieur d'une seul immeuble, accuserait de prime abord des procédés de l'"unanimité". Bien avant que l'individu ne sorte de sa cellule pour se joindre au groupe, la fiction de l'omniscience inventée par l'auteur se métamorphose en une autre: l'omniprésence du narrateur. Les habitants de l'immeuble, comparables aux sonnettes de leur appartement dont les notes se suivent comme si leurs timbres faisaient partie d'un même instrument, agissant simultanément, mais ne sont visibles qu'en succession. C'est le regard mobile du narrateur qui donne une transparence aux cloisons qui les séparent.

C'est en fait la transparence "- en dépit de la clôture voulue - qui était cherchée par le regard du narrateur au long des parois de ce cube de verre de Passage de Milan"¹. Les cloisons étant déjà rompues par l'omniscience d'un narrateur extrêmement mobile, le groupe ne sera utile que dans la mesure où il va resserrer les liens préexistants, et faire ressortir leurs champs de force. De même, il y a une autre clôture voulue, celle entre l'auteur et le spectacle: "on va s'exprimer par l'effort que l'on fait pour ne pas s'exprimer, par l'effort que l'on fait pour ne pas troubler le spectacle que l'on regarde"².

Finalement, dans Passage de Milan, par le truchement d'une

1. Raillard, Butor, p.64.

2. M.B., in Charbonnier, Entretiens, p.61.

structure métaphorique interne, non seulement le narrateur rompt-il la clôture voulue entre l'auteur et le spectacle, mais le récit dans l'ensemble dépasse le stade d'un système de signes mathématiques. En mathématiques on emploie des signes "uniquement dans leur fonctionnement, en ne faisant plus attention à ce qu'ils ont pu vouloir dire avant leur définition"¹.

Cette application limitée d'un modèle mathématique est affirmée par le narrateur qui renonce à découvrir "la raison mathématique du groupe et le signe verbal qui l'exprimerait"² lorsqu'il dit: "Alors les mots les plus lointains cherchés expirent de platitude sur le silence qu'ils ne peuvent entamer mais salissent, comme une pierre lancée pour la briser sur la surface gelée de l'étang, et qui y reste"³. L'échec avoué du narrateur implique celui du modèle mathématique à l'égard des recherches littéraires de Butor, car au contraire de ce que l'on fait des mots en mathématiques, en littérature, dit Butor, "nous les déchargeons d'un certain nombre de leurs significations, pour leur donner une signification précise mais ce n'est qu'un premier mouvement, car la signification précise dont nous les chargeons va être faite pour retrouver la signification précise qu'ils avaient non seulement avant d'entrer dans le livre, mais qu'ils avaient avant d'être oubliés par le lecteur"⁴. C'est seulement en retrouvant leurs significations oubliées que l'auteur

1. Ibid., p.26

2. Raillard, Butor, p.64.

3. P. de M., p.213.

4. M.B., in Charbonnier, Entretiens, p.26.

pourra les faire fonctionner comme partie intégrante d'un système. L'insistance sur l'origine du sens des mots accentue les limites d'une définition mathématique dans le domaine de la littérature, car, encore une fois, "les systèmes littéraires ne peuvent exister que dans la mesure où on en retrouve et où on en amplifie le fonctionnement"¹. C'est en fin de compte dans une correspondance entre les systèmes littéraires et la réalité qu'il y a pour Butor un symbolisme, car dit-il: "J'appelle "symbolisme" d'un roman l'ensemble des relations de ce qu'il nous décrit avec la réalité où nous vivons"².

1. M.B., in Charbonnier, Entretiens, p.30.

2. Michel Butor, Répertoire I (Paris: Editions de Minuit, 1960), p.10.

CHAPITRE II

LA MODIFICATION - ETUDE D'UNE "REALITE INTERIEURE".

"...toute tête est un entrepôt
où dorment des statues de dieux
et de démons de toute taille et
de tout âge, dont l'inventaire
n'est jamais dressé." ¹

- Butor

Pour Michel Butor le roman est "le lieu par excellence où étudier de quelle façon la réalité nous apparaît ou peut nous apparaître; c'est pourquoi le roman est le laboratoire du récit."² C'est aussi pourquoi, selon R.-M. Albérès, le roman pour Butor est "comme certains tableaux du XVe siècle, une composition complexe dont on n'a jamais fini de déchiffrer l'architecture cachée, les problèmes que le peintre a parfois résolus, parfois simplement posés."³ Ainsi le roman s'intéresse-t-il moins à la réalité en elle-même qu'à une étude des images que les hommes se font du réel, car pour Butor le réel est inconnaissable. Il ne peint pas l'homme, mais la manière dont l'homme se représente à lui-même; et cela explique pourquoi la matière du roman chez Butor est insignifiante, et pourquoi nous y trouvons plutôt une étude minutieuse des représentations dans divers esprits humains. Dans Passage de Milan, Butor s'était penché sur une 'réalité' extérieure, collective, et objective; dans

1. P. de M., p.281.

2. Répertoire I, p.8.

3. R.-M. Albérès, Butor (Editions Universitaires, Paris 1964), p.53.

La Modification, il nous montre pour la première fois la conscience d'un seul homme.¹

Le résumé que Léo Spitzer fait de l'"intrigue" souligne combien Butor a limité la matière, laissant ainsi le champ libre pour une mise en valeur des multiples couches superposées d'images naïves que le personnage de La Modification 'se fait' de sa réalité:

Le français Léon Delmont, 45 ans, époux d'une femme qu'il n'aime plus et père de quatre enfants, jouissant d'une position lucrative assurée dans une maison exportant d'Italie des machines à écrire, fait un voyage de Paris à Rome, habituel pour lui, mais cette fois ce n'est pas un voyage professionnel, mais d'ordre privé: il va communiquer à une jeune française, Cécile, employée à l'Ambassade française à Rome, son amante, qu'il a trouvé une place pour elle à Paris et qu'il va se séparer de sa femme pour vivre avec elle - mais, 'chemin faisant', c'est-à-dire pendant le trajet, il décide de rester avec sa femme et de ne pas même voir Cécile, qui, il le reconnaît, n'était pour lui qu'un symbole de Rome et de la liberté, et n'aurait aucune fonction à Paris.²

Il s'agit au fond d'une décision qui ouvrirait la porte à une nouvelle vie, à la liberté pour Léon Delmont. Les conditions de sa vie conjugale, les exigences de son métier, et surtout cette aventure romaine qu'il imagine pleine de promesse d'une liberté désirée depuis longtemps, l'ont amené à former le dessein de quitter sa femme et de s'installer à Paris avec sa maîtresse. C'est ici que l'intrigue se termine, et avec elle, la simplicité et la banalité. Ce mince argument n'est pour Butor que prétexte à nous

1. Ibid., pp.54-66.

2. Léo Spitzer, "Quelques aspects de la technique de Michel Butor," Archivum Linguisticum No.14, (1962), p.28.

faire assister à une épreuve attentive de l'espace mental à l'intérieur duquel la décision de Léon Delmont, pour ou contre l'exécution de son dessein, doit prendre place.¹

Le livre, composé de trois parties comprenant chacune trois chapitres, se présente quelque peu comme une tragédie en trois actes parce que tous les autres chapitres tournent autour du cinquième qui est le centre du livre; en effet, ce chapitre marque le centre géographique du trajet, le centre dramatique de la décision en cours.

Mettant en rapport de nombreuses confrontations dans un contrepoint de "discours-images" fragmentés, les quatre premiers chapitres constituent 'la montée' vers le chapitre-pivot. L'émiettement du discours de ce chapitre représente visuellement et intellectuellement l'ébranlement psychologique dans l'esprit du héros. Son indécision et ses doutes sont à la base du revirement qui se concrétise au cours des quatre derniers chapitres.

C'est pour mieux comprendre la structure des éléments qui constituent la conscience de Delmont, et, par conséquent, pour appréhender sa façon de voir sa propre réalité que nous constatons à nouveau l'utilité d'employer la méthode d'analyse structurale.

Butor nous présente la conscience de Léon Delmont en différentes tranches temporelles: le passé proche, un passé plus lointain, un passé antérieur, un retour au passé proche, un avenir troublant, tous projetés sur le plan du présent - ce qui donne à

1. Raillard, Butor, p.193.

l'espace mental du personnage une perspective historique. Les segments que nous proposons dans notre analyse nous aident donc à comprendre le drame moral du personnage et ses origines lointaines, mais ils nous permettent également de suivre la recherche d'autres formes littéraires que Butor a insérée dans La Modification, recherche littéraire qui équivaut à une philosophie de la connaissance, en ce sens que Butor s'intéresse plus aux moyens de connaissance qu'à la chose connue.¹

ACTIONS

Il y a essentiellement trois segments 'parisiens'. Le premier de ces trois nous montre Léon Delmont, mari, père de famille en relation avec son foyer au quatrième étage de l'immeuble 15, Place du Panthéon. Le deuxième concerne son métier et sa situation matérielle, et le troisième le 'rêve' romain qui ne laisse pas de le hanter dans son existence à Paris.

A Rome, il y a sa fausse existence avec Cécile que Léon croit pouvoir substituer à sa vie mensongère avec sa femme. Ensuite il s' imagine l'effet de rajeunissement que Cécile aurait sur lui - ce qui devrait l'aider à échapper à son esclavage matériel. Il y a enfin un aspect chrétien de Rome qui trouble Léon Delmont. Chaque fois qu'il pense à ses deux voyages à Rome avec Henriette, il y a dans le roman recours à cet aspect de Rome.

Voilà, dans les grandes lignes, les segments qui constituent le réseau complexe sur lequel repose la décision à laquelle Delmont

1. R.-M. Albérès, Butor (Editions Universitaires, Paris 1964), pp.59-60.

doit faire face. En les reconstituant, nous découvrons, non seulement la façon dont Butor présente la crise de conscience de son personnage, mais encore les moyens dont dispose tout homme moderne de s'instruire sur sa propre assise dans la civilisation occidentale.

Léon Delmont mari, père de famille

A l'aube du jour de ce voyage hors série, Henriette se lève et ouvre les volets rouillés et poussiéreux de leur chambre. Ces signes de l'état de leur maison correspondent au vieillissement et à l'aviilissement des relations entre Delmont et sa femme. Sa chemise de nuit laisse entrevoir sa poitrine affaissée, et lorsqu'elle ouvre le placard, Léon voit dans le miroir Louis-Philippe le reflet du plafond lézardé. C'est une fissure qui s'aggrave de mois en mois, tout comme la 'déchirure' qu'il imagine s'accentuer entre lui et elle. Les draps dont il se dégage lui font penser à "des fantômes vaincus", les fantômes des illusions de bonheur qu'il portait en lui lors de leur mariage.

Les deux fauteuils d'un côté et de l'autre de la cheminée et la petite bibliothèque du salon sont témoins d'une vie assez aisée. D'ailleurs, il y a les exigences de sa position sociale, il est obligé de fournir au moins les apparences d'une vie de 'haut standing' afin de ne pas compromettre le prestige de son maître Scabelli. Cependant, dans l'intimité de la chambre de ses fils, le regard découvre un état de désordre qui semble dire que le père ne s'est jamais donné la peine d'élever ses enfants, qu'Henriette est seule à porter cette lourde responsabilité. C'est surtout un reflet du

désordre qui règne dans l'esprit de Léon Delmont.

Son dernier souci à l'égard de sa famille, c'est la 'tête' que fera Henriette lors de son retour à Paris, lorsqu'il lui annoncera le véritable but de ce voyage. Sa dernière réception de ce genre avait été le jour où il avait annoncé en rentrant qu'il avait conduit à son hôtel "une dame avec qui je suis en relation à Rome"¹. Il s'était imaginé l'orage et les pleurs d'Henriette, et tout ce qu'elle lui avait dit, c'était: "Ton train a eu du retard?". C'est pourquoi maintenant il n'aura évidemment pas besoin de préparer son "combat" avec elle; "en ce qui la concerne, rien ne sera changé."²

Ce train représente ainsi un des moments du passé, un des souvenirs qui se projettent sur l'écran du présent qu'Albérès appelle "un temps mort". En fait, il y a deux horaires, celui du rapide de nuit que Léon, homme d'affaire, a l'habitude de prendre, et celui de l'express de jour qu'il prend seulement à titre personnel. Toutefois, chaque référence directe au train est une façon de ramener le récit au présent, à la méditation du personnage enfermé dans ce lieu clos. Le lecteur à son tour est enfermé, voire projeté, dans la conscience du personnage par le fait que celui-ci se parle en vouvoyant.³ Comme pour continuer la conjugaison du verbe, Butor effectue un glissement du présent au futur: il y aura des trains futurs, d'autres wagons de troisième classe. Ce glissement

1. Michel Butor, La Modification (Paris: Union Générale d'Éditions, Coll. "le Monde en 10/18", 1957), p.166. (sigle: Modification).

2. Ibid., p.204.

3. R.-M. Albérès, Butor (Éditions Universitaires, Paris 1964), p.69.

est suivi d'un autre: le personnage imagine voir à travers la fenêtre du train futur le talus éclairé par la lumière du train, et ce talus éclairé rappelle à Delmont la légende de la forêt de Fontainebleau. Or cette légende nous mène très loin de notre point de départ du fait qu'elle suggère la compréhension future de l'aspect mythologique de notre civilisation. C'est en effectuant ces glissements que "Butor s'installe au coeur du mythe, lieu où, tout aussi bien que notre enlissement, peut se consommer notre libération."¹

Métier et situation matérielle

C'est parce qu'il est directeur d'une entreprise que Léon Delmont ne peut pas se permettre des imprudences. Pendant cette absence clandestine, Maynard, son second, s'occupe du bureau, et Marnal qui d'habitude est chargé de réserver sa place dans le train n'est point averti de ce voyage clandestin.

Les voyages autorisés et payés par Scabelli sont tous en première classe. Ce n'est pas que Léon Delmont ne puisse pas s'offrir le voyage en première classe, c'est qu'il veut prouver son mépris de l'argent, qu'il peut très bien voyager avec les gens ordinaires. Comme le professeur qu'il imagine, Delmont voudrait pouvoir accepter la pauvreté et par là être libre de faire ce qu'il voudrait. En revanche, il ne peut pas se permettre trop d'extravagances non plus car Henriette surveille les dépenses. Une autre raison plus sentimentale s'ajoute aux deux premières:

1. Raillard, Butor, p.77.

il avait fait tous ses voyages avec Cécile en troisième classe. Elle, étant jeune, n'avait pas besoin de luxe ni de confort; et lui, lorsqu'il était avec elle, se croyait rajeuni et supportait bien les sièges de bois. Il y a pourtant une idée qui ne cesse de le tourmenter, c'est ce trajet de Rome à Paris avec sa maîtresse, tous deux côte à côte, quelle imprudence! Il se souvient aussi du jour où Cécile avait proposé de l'accompagner à Paris, "mais la fraîcheur vous a soudain fait frissonner"¹. C'est quelque chose dont il rêve depuis longtemps, mais qu'il redoute. Ainsi se prépare un des éléments du rêve qui l'empêche de dormir pendant la dernière moitié du trajet Paris-Rome en cours.

Rome à Paris

L'agence de voyage Durieu à Paris en face du bureau de Delmont, expose dans ses vitrines des images de Rome. D'une part, c'est un appel au voyage qui aboutira à sa libération, qui sera le début d'une nouvelle vie pour lui, d'autre part ces images réveillent en Delmont un sens de culpabilité envers sa maîtresse à qui il n'a cessé de promettre qu'il l'établirait à Paris. C'était dans cette agence qu'elle devait travailler.

Le désir de fuir ses malaises parisiens le conduit à repérer des images romaines pour faire concurrence à l'image qu'il s'est faite de sa vie à Paris. Dans le bar romain² "avec son cadre antique", il y a des vieux tableaux brunâtres dont se dégage une expression de la "liberté morale fastueuse" de l'empire romain du temps de

1. Modification, p.133.

2. Ibid., pp.76-77.

Claude Ier. Le premier tableau s'appelle la "Belle Epoque", une représentation de Rome en pleine débauche; le deuxième, "Messaline dans un Vénérium", célèbre portrait des débauches de la belle-mère de Néron dont l'entrée triomphale à Rome figure sur le troisième tableau. L'importance de ce bar s'accroît par le fait qu'il se trouve au croisement du boulevard des Capucines (religieuses d'un des ordres de Saint-François) et de la rue Caumartin (nom d'une famille de magistrats français). Les tableaux illustrent la débauche qui avait miné l'empire romain, et livré Rome à la destruction, et impliquent la relève d'une civilisation par une autre. L'opposition mythologique présente dans la lutte entre les deux époques romaines impliquées est un reflet du conflit d'ordre mythologique qui tourmente l'esprit de Léon Delmont.

Par la fenêtre de sa chambre, il voit le Panthéon, ouvrage néo-grec que les Français ont consacré à leurs "grands hommes", tel Victor Hugo, et les thermes de Julien l'Apostat, le monument qui le plus régulièrement ramène l'esprit de Léon vers Cécile.¹ Ces deux monuments - tout comme Cécile Darcella, une Française de père italien - représentent le mélange culturel à la base de la culture française. Tandis que chaque référence à Julien l'Apostat en particulier nous renvoie en plein conflit entre l'ancien polythéisme et le christianisme, nous invitant ainsi à prendre conscience des influences à la base de notre propre conception du 'réel'.

1. Ibid., p.81.

Butor ne se borne pas à décrire ce que le héros peut voir dans l'espace du compartiment et le délai restreint du voyage actuel: "de toutes parts les fenêtres du souvenir et de la prévision donnent sur les rues de Paris et de Rome, sur ce que le héros quitte et sur ce qu'il attend, sur le passé et l'avenir, mais tout cet ensemble est vu dans l'unique perspective polaire du voyage."¹

Souvent Delmont, de retour de Rome et de ses promenades avec sa maîtresse, prolonge son itinéraire italien en visitant le Louvre où il est attiré par deux statues représentant les fils de Caïn. Ce dernier itinéraire renvoie à la grande campagne d'Italie où l'empereur Bonaparte vainquit les Autrichiens. C'est ce heurt violent entre deux civilisations qui est significatif pour Butor; il nous réfère constamment à des "signes expressifs d'une succession d'organisations humaines".²

Les deux tableaux de Pannini³ nous fournissent un autre exemple de glissements qui caractérisent l'art de Butor. Ces tableaux représentent deux collections imaginaires ainsi que des personnages de qualité qui les regardent. C'est à l'aide de ces deux tableaux que le personnage vise une exploration des thèmes romains. Comme le dit Leiris, "la Rome de l'antiquité est distincte de celle du christianisme moderne (ce qu'exprime les tableaux couplés de

1. Michel Carrouges, "M.B., La Modification", La Table Ronde, No.121 (janvier 1958), p.139.

2. Raillard, Butor, p.78.

3. Modification, pp.66-67.

Pannini vus au Musée du Louvre par le personnage) et à la Rome proprement dite s'oppose la Cité du Vatican."¹ Pour étudier ces tableaux, Delmont doit traverser les salles égyptiennes et passer devant la Victoire de Samothrace, comme s'il fallait prendre conscience de la civilisation égyptienne et de la civilisation hellénique pour comprendre celle qui a tant influencé la nôtre.

L'opposition entre paganisme et christianisme suggérée dans les tableaux de Pannini est évoquée par une représentation baroque qui tente de "donner un équivalent absolu de la réalité". C'est par l'intégration méthodique des détails "comme base même de leur langage", nous dit Léon Delmont, que les architectes illusionnistes du baroque romain avaient réalisé des monuments aussi impressionnants et prestigieux que les masses réelles des ruines antiques qu'ils avaient constamment sous les yeux et qui les humiliaient.² Or les représentations que Butor fait des villes reposent sur la structure complexe d'éléments hétérogènes dont l'intégration dépend de l'agencement méthodique du détail.

C'est lorsqu'il est en train de regarder la galerie de vues de la Rome antique que Léon Delmont se souvient de ses promenades romaines avec Cécile. L'esprit du lecteur, en quelque sorte enfermé dans le souvenir du personnage, se trouve, comme par magie, en train de reconstituer en même temps que celui-ci la Rome des Empereurs. Ce glissement est suivi d'un retour au présent causé par la

1. Michel Leiris, "Le réalisme mythologique de Michel Butor ", in La Modification, p.295.

2. Modification, p.67.

réflexion que le train passe tout près du temple de Minerva Medica. Mais aussitôt revenu au présent, le personnage conscient de voyager en troisième classe, se souvient d'un autre voyage qu'il a fait en troisième classe, celui du jour où il avait rencontré sa maîtresse. Nos exemples correspondent donc parfaitement à l'observation de Michel Carrouges qui parlait de "fenêtres du souvenir"¹; et nous sommes ainsi amenés à comprendre l'utilité de l'objet dans les représentations du 'réel' que Butor attribue à ses personnages.

Lorsque, à la suite d'un autre glissement, Delmont se remémore son premier voyage à Paris avec Cécile, ses précieuses illusions d'une liberté anticipatrice de bonheur commencent à s'ébranler. Leur premier voyage ensemble à Paris est curieusement parallèle à son voyage de noces avec Henriette à Rome, mais de signe inverse. C'est au cours de ces fausses noces que commence la séparation avec Cécile. Léon le comprend maintenant, car il dit: "chacune des stations que vous rentriez, Culoz, Bourg, puis Mâcon et Beaune signifiaient un peu plus de distance entre vous"², comme chaque fois qu'il rentrait seul à Paris. Ainsi le fossé qui les sépare, s'élargissant progressivement, est aussi réel que la distance croissante entre Rome et le train qui file vers Paris, chaque arrêt accentuant la distance déjà parcourue. Le voyage étant devenu pénible, il lui avait raconté "la légende du Grand Veneur" que sa femme lui avait racontée dans des circonstances semblables

1. Michel Carrouges, "Michel Butor, La Modification", La Table Ronde, No.121 (janvier, 1958), p.139.

2. Modification, p.151.

et pour des raisons semblables. A leur arrivée à Paris, Delmont se rend compte qu'il assiste impuissant à la métamorphose de Cécile "en ce fantôme" qu'elle allait être pour lui pendant tout son séjour à Paris. Si Butor revient souvent sur la forêt de Fontainebleau, c'est que "le lieu métaphorique de l'inspection butorienne est la Forêt."¹ L'homme chez Butor ne traverse pas un terrain vague, il est appelé à déchiffrer ce dont il est entouré. La grande prudence de Léon au sujet du logement convenable à Paris pour lui et Cécile se trouve bien expliquée par sa maîtresse. C'est elle qui semble être plus lucide que lui: "la rive droite, c'est ton travail, la rive gauche, c'est ta femme, difficile de décider"², lui dit-elle. En effet la décision est rendue impossible parce que, comme beaucoup d'hommes, il craint plus la vérité qu'il ne déteste le mensonge de son existence.

Depuis cette fatale visite pendant laquelle il avait invité Cécile à dîner en famille, il est hanté par le souvenir de son embarras: il avait imaginé un affrontement entre les deux femmes, sûr que Cécile évincerait Henriette, et que celle-ci serait obligée de reconnaître sa défaite. Contrairement à ce qu'il avait imaginé, les deux femmes, en une amitié spontanée, s'étaient ligüées contre lui, et il avait révélé sa peur par un tremblement de main qui l'avait rendu incapable de verser le vin. Ni elle ni lui n'avait osé parler de ce séjour à Paris pendant le retour à Rome. Dans l'imagination de Delmont, Cécile avait eu besoin de rêver qu'elle revenait de Paris, et que

1. Raillard, Butor, p.78.

2. Modification, p.175.

Léon était venu de Rome à sa rencontre. Il imagine qu'elle rêvait qu'elle désirait passionnément le voir et que c'est grâce à l'existence qu'elle imagine avec lui qu'elle le supporte. C'est l'inverse du tableau de ses relations avec Henriette, qui semble dire que la réalité pour nous est telle que nous nous la représentons.

Cécile, 'Porte de Rome'

L'indicateur Chaix "était comme le talisman, la clé, le gage de votre issue."¹ C'est la preuve, la garantie de sa délivrance de "cette horrible caricature d'existence" avec Henriette. C'est Cécile qui lui a fait connaître cette "Rome lumineuse" où il prendra désormais sa cure de jouvence.

La réception que Delmont imagine qu'il va recevoir au quatrième étage du 56, via Monte della Farina sera toute autre que celle qu'il s'est imaginé au quatrième étage 15, Place du Panthéon. Mais en fait les lézardes attaquent aussi la maison de Cécile; il les verra en s'approchant de l'immeuble - signe "prémonitoire" de l'avenir de leurs relations. Ils ne sont jamais allés ensemble à Saint-Pierre, par exemple, ce qui ne l'empêche pas d'apprécier les fontaines, les coupoles et les façades baroques. Cette fois-ci il a décidé de visiter la Sixtine pendant que Cécile sera à l'Ambassade. Il prévoit un arrêt en chemin à la Place Risorgimento - Place de la Renaissance unificatrice de l'Italie - chef-d'oeuvre en l'honneur de Garibaldi dont le nom évoque un changement de régime en Italie. Immédiatement après ce renvoi à la relève d'un régime par un autre, nous lisons

1. Ibid., p.41.

une description des statues dans les longs corridors que Léon sait qu'il devra traverser pour arriver à la Sixtine. Cette juxtaposition est d'une remarquable puissance. On a l'impression qu'il y a là un mélange qui mériterait d'être trié, et voilà que Delmont s'indigne: "(ne se trouvera-t-il donc pas à l'intérieur de cette cité depuis si longtemps pourrissante quelqu'un pour protester contre le scandale de ce désordre et de ce mensonge?)"¹. En sortant de la Sixtine, il ira prendre Cécile à l'Ambassade, et elle sera la maîtresse de la journée. Il s' imagine même ce qu'elle proposera: s'il pleut, ils iront revoir le premier secret romain qu'elle lui ait dévoilé, "le Jugement dernier de Pietro Cavallini à Sainte-Cécile du Trastevere"². Le rappel de ce tableau d'un moraliste italien, sous le signe de Sainte-Cécile, vierge et martyre romaine, suggère déjà les dernières scènes du livre, où Léon est jugé et condamné par les empereurs et par les divinités anciennes et modernes.

Quand Cécile ne sera plus à Rome, il ira commémorer leur amour au musée des Thermes; 'thermes' étant déjà dans une association étroite avec le repentir de Julien, l'aventure qu'il a eue avec elle ne sera plus qu'un souvenir à ajouter aux autres.

Il y a les promenades du soir qu'il aimait tant, ces "bains de jouvence" qui la plupart du temps se terminaient dans le restaurant Tre Scalini, nom qui suggère les trois côtés inégaux du triangle scalène. Ce restaurant dont le nom nous avertit d'une information

1. Modification, p.61.

2. Ibid., p.85.

imminente ressemble à la place sur laquelle il se trouve, et la piazza Navona avec tous ses éléments baroques est l'"épine dorsale" de Rome et, par extension, du roman. La fontaine des quatre grands fleuves, le Danube, le Nil, le Gange et le Rio de la Plata, en est un bon exemple: "ces quatre géants de pierre blanche tournant comme en spirale avec leurs gestes autour de ce rocher qui soutient l'obélisque de granit rose".¹ Cette fontaine est en fait une métaphore visible du vertige des souvenirs superposés de trajets Paris-Rome que Butor déploie dans La Modification². Cette plaque tournante d'une dizaine de "temps" qui glissent les uns sur les autres, et tous sur la conscience du voyageur immobile est caractéristique de l'habileté de Butor. Ce jeu de kaléïdoscope et de stéréoscopie auquel il fait assister le lecteur n'est pas une analyse du 'réel', mais l'analyse de notre manière d'interpréter le 'réel'.

Léon se souvient du soir où il voulait prendre le premier train pour Paris, Cécile insistait pour qu'il prenne celui de vingt-trois heures. Lui prétextait des affaires urgentes dans son bureau parisien, elle aurait tout donné pour qu'il reste avec elle, où qu'elle aille avec lui. Il avait protesté, et elle lui avait dit: "je ne suis que ton amie romaine"³. Ce petit drame sur le quai lui est rendu inoubliable par la façon dont elle lui avait lancé en riant, "bon voyage, ne m'oublie pas." Installé dans le train, il avait vu une photographie d'un des détails de la Sixtine, d'un damné qui cherche

1. Ibid., p.62.

2. R.-M. Albérès, Butor, (Editions Universitaires, Paris 1964), p.71.

3. Modification, p.101.

à se cacher les yeux, et il s'était mis à lire les lettres de Julien l'Apostat. Le message qui se dégage de cette superposition est évidemment celui d'une rupture et d'un homme sur le retour. C'est une façon de dénoncer le comportement du personnage et de suggérer son salut.

L'épisode du petit déjeuner chez Cécile est une autre image qui glisse sur la conscience de Léon. Il avait oublié son invitation et en arrivant chez elle, avait trouvé sa maîtresse fort en colère parce qu'elle l'attendait toujours alors qu'il avait déjà pris son café-latté en ville. L'attention de Léon est soudain attirée par les deux pépins de pomme "immobiles" sur le tapis de fer chauffant. Serait-ce que les deux femmes se ressemblent tant que cela? Une autre image se superpose à la précédente: les deux photographies parisiennes au-dessus du lit "étaient devenues des miroirs"¹, miroirs qui renvoyaient le reflet de ses relations avec Henriette, et tout d'un coup Cécile lui avait posé la question qu'il se pose constamment au sujet d'Henriette: "Comment peux-tu encore continuer ce mensonge"². Comme Henriette, Cécile est consciente de cette faille de son caractère, et elle s'avère aussi bon juge que bonne maîtresse: "depuis les deux années que nous vivons ensemble [...] je t'ai bien aidé, avoue-le, à ressembler à cet homme libre et sincère que malgré tout tu rêves d'être"³. On sent que Léon et Cécile tous

1. Ibid., p.135.

2. Ibid., p.142.

3. Ibid., p.155.

les deux sont prêts à changer l'optique de leur 'réalité'. Léon nous apprend qu'ils se sentaient tous les deux troublés ce jour-là devant le Moïse de San-Pietro-in-Vincoli, ce monument à l'homme qui, par sa foi en Dieu, avait libéré le peuple d'Israël; ils étaient tous les deux conscients de l'absence des prophètes et du Jugement. Or, le Moïse seul, sans Jugement, serait comme la liberté sans responsabilités, un acte sans conséquences. C'est en ce sens que ces deux derniers objets constituent le point de départ d'une modification de sa façon d'être.

Culpabilité et esclavage matériel

Le métier semble aussi exigeant et contraignant à Rome qu'à Paris. Il lui laisse malgré tout très peu de liberté dans la mesure où depuis des années Scabelli paie ses voyages, son hôtel, ses talents. Il voudrait au moins que, à la sortie du bureau, son esprit, sa conscience soit libre, indépendante des intérêts de ses maîtres. Pourquoi ne pas quitter l'Albergo Quirinale et s'installer avec Cécile 56, via Monte della Farina? Pourquoi ne pas quitter cet ancien palais de Rome, résidence des papes, des rois, des présidents et vivre avec sa maîtresse? Jusqu'à présent cette vie espérée n'a pas été un très grand succès, car il ne la voit que lorsque "les exigences du métier, de la position sociale"¹ le permettent. La crainte de porter atteinte à sa réputation aux yeux de ses maîtres et par là de compromettre son avenir professionnel est la raison pour laquelle il n'a jamais osé s'installer avec elle: "pour m'installer

1. Ibid., p.145.

ici, il faudrait vraiment que je vienne à l'insu de la maison Scabelli..."¹. Quant aux da Ponte, gérants du 56, via Monte della Farina, ils ne sont pas si naïfs, il serait difficile de tromper leurs vieux regards aigus. D'ailleurs la dernière fois qu'il en avait été question entre eux, il n'était pas vraiment venu pour la voir; il était venu dans l'espoir d'une augmentation de traitement. S'il était allé la voir, c'était qu'elle représentait un moyen de se venger de Scabelli, qui, selon Léon, le maintenait dans la servitude et l'avait ainsi réduit à l'avilissement.²

Henriette et Rome

Henriette avait vu Rome pour la première fois avant la dernière Guerre Mondiale, c'était son voyage de noces. Tout a changé depuis cette époque-là. L'autre fois il n'y avait eu ni vespas ni trolleys, mais des chevaux, et ils avaient été heureux. Après la guerre, ils avaient vieilli et les relations entre eux s'étaient refroidies de sorte qu'elle aussi voulait retourner à Rome dans l'espoir de rajeunir et de retrouver sa joie d'avant-guerre avec son mari. Il y a trois ans, ils avaient enfin revisité Rome. Ce voyage avec elle avait tourné à l'échec, ils ne s'étaient plus retrouvés dans leur chambre à l'Albergo Quirinale "que pour les repas, comme à Paris, et pour la nuit"³; c'est pourquoi cet hôtel est resté pour Delmont hanté de la présence d'Henriette. Cette ancienne résidence d'été des papes est devenue, selon Cécile, une véritable "forteresse

1. Ibid., p.153.

2. Ibid., p.207.

3. Ibid., p.149.

d'Henriette dans Rome"¹. Ce lieu chrétien, gâté par la présence d'Henriette, représente donc véritablement tout ce à quoi il voudrait renoncer à Paris, mais il ne peut pas le quitter pour précisément les mêmes raisons qu'il ne peut se séparer de sa femme.

Comme Cécile à Paris, Henriette à Rome voulait être guidée par Léon dans son "lieu de l'authenticité". D'après le peu qu'il lui avait dit de Rome, elle comprenait que Léon y avait développé son vrai Moi, et comme Cécile, elle aurait tout donné afin de pouvoir partager cette authenticité. Bien sûr, il n'avait pas encore fait la connaissance de Cécile il y a trois ans; il ne connaissait pas encore Rome. Il ne savait même pas expliquer à Henriette les implications de ce temple consacré à Vénus et à Rome. S'il l'avait déjà connue, se serait-il brouillé de cette façon stupide avec Henriette?

Pendant le retour à Paris, tous deux contents de mettre fin à ce cauchemar, Henriette, pour ne plus parler de Rome, lui avait raconté comment elle et sa soeur jouaient autrefois dans la forêt de Fontainebleau, et comment le soir, elles étaient terrorisées par un chevalier légendaire appelé le Grand Veneur.

La décadence de son existence parisienne l'avait atteint même à Rome; elle l'avait ressenti, mais elle cachait sa déception. En fait il a souvent au cours d'un de ses séjours à Rome parcouru tout un itinéraire parisien. Il y a le Café de Pariggi, le cinéma où lui et Cécile sont allés voir un film français, l'Ambassade de France où

1. Ibid., p.146.

elle travaille, et sa chambre avec des images de Paris: l'Arc de Triomphe, l'Obélisque du centre de la Place de la Concorde, les tours de Notre-Dame, et l'escalier de la Tour Eiffel. Les images impliquent les conquêtes de l'Empereur Napoléon marquées tantôt dans le style romain tantôt dans le style égyptien, une église du Moyen Age, et un symbole du progrès matériel moderne, le tout étant un rassemblement de choses dont le caractère serait aussi baroque que celui de la Piazza Navona, un mélange culturel semblable à l'itinéraire romain parcouru par Delmont à Paris. En plus, ces images sont disposées "sur les murs de chaque côté de la fenêtre comme celles qui illustrent ce compartiment"¹, ou comme les deux galeries de Rome au Louvre. L'appartement romain se trouve au même étage que celui de Paris, et "elle refait ses tresses comme faisait Henriette il y a des années"² - voilà donc son existence parisienne parfaitement réétablie à Rome, Paris venu à Rome. Opter pour la vie avec Cécile ne serait que changer la couleur du mensonge et ne contribuerait en rien à ses aspirations de bonheur et de liberté.

EXPANSION

L'expansion qui s'opère sous une forme fragmentaire à l'intérieur de l'élaboration des segments de l'argument, a pour point de départ les objets avec lesquels les passagers se présentent dans le compartiment où voyage Léon Delmont. Ces objets et ses propres préoccupations vont lui servir à imaginer le métier et le caractère

1. Ibid., p.221.

2. Ibid., p.95.

de ses compagnons de voyage. A cette création imaginaire vont s'ajouter le pouvoir de suggestion et la force symbolique des photographies accrochées au-dessus des banquettes ainsi que de certains autres aspects du compartiment lui-même: les vitres, le sol de fer, la veilleuse bleue et sans doute d'autres - un tout soudé par le mouvement du train, lancinant et monotone.

L'étude en cours se bornera aux éléments relatifs au procès qu'est en train de subir Léon - et à travers le sien celui du roman.

Les deux grandes valises flambant neuves et les alliances du jeune couple suggèrent à Delmont qu'il s'agit d'un voyage de noces.

L'écclésiastique s'identifie par la soutane et le bréviaire; son porte-documents fait de lui un prêtre dans l'enseignement.

Celui qu'il imagine être un professeur à cause d'un certain air de pédagogue, est en train de déchiffrer un texte à travers de grosses lunettes épaisses, objet que le lecteur retrouve un peu plus loin comme un des attributs pontificaux. Il y a évidemment des prêtres qui sont aussi des professeurs et, inversement, des professeurs qui se croient infaillibles!

La veste de tweed que porte ce monsieur très droit, son paquet de Churchman's et son journal, The Manchester Guardian, ne laissent pas de doute: c'est un Anglais.

Léon est gêné par le vieux couple qui entre dans le compartiment pendant la nuit. Ils ont une vieille valise noire, sont assis droits, raides et vêtus de noir, ce qui explique les noms de Zacharie et de Sybille qui leur sont attribués.

"assemblage sordide [...] perpétuellement la proie de minces remous"¹.

Cette idée s'applique à tous les personnages de Butor qu'il s'agisse des locataires dans l'appartement Passage de Milan, ou des passagers du compartiment de troisième classe.

Afin d'avoir une vue plus nette des relations entre certains personnages, on peut les rassembler provisoirement en de petits groupes.

Il y a d'abord la famille de Léon Delmont; sa femme Henriette, leurs deux filles Jacqueline et Madeleine, leurs fils Henri et Thomas, et la cuisinière qui s'appelle Marceline.

Dans son bureau parisien, il y a Maynard qui est son second, Marnal qui fait les courses de Léon, et Molandon. Les secrétaires s'appellent Mesdemoiselles Capdenac, Lambert et Perrin.

En face de son bureau, il y a l'agence de voyage de Jean Durieu, un des clients de Delmont.

A Rome, c'est Scabelli, et Cécile Darcella moitié Française, moitié Italienne, analogue aux monuments gréco-romains et aux mélanges culturels à la base des deux civilisation dont elle est héritière.

Le groupe très flou dans le compartiment de troisième classe se sera, à quelques individus clés près, métamorphosé parallèlement au revirement qui s'opère progressivement au cours du voyage dans l'esprit de Delmont. Pierre et Agnès, jeunes mariés, renvoient la pensée de Léon au bonheur de sa vie avec Henriette pendant les premières années de leur mariage - ils font tout le trajet Paris-Rome.

1. P. de M., p.7.

Comme ce couple, le prêtre, "le charmant Thomas, avec ses yeux ronds"¹, joue un rôle extrêmement important. Delmont a eu un mariage chrétien, consacré par un prêtre, et peut-être a-t-il été éduqué dans une école catholique. Quoi qu'il en soit, la juxtaposition du prêtre et du garçonnet, dit le "neveu" de Madame Poliat, déchaîne toute une évocation scolaire qui porte directement sur les préoccupations morales de Delmont. La nuit, les "yeux ronds" de ce prêtre, les gros verres ronds et épais de celui qui incarne l'image du professeur, et le visage du pape seront 'téléscopés' dans la scène de la damnation de Léon par l'Eglise.

Le vieux couple en tenue noire qui entre dans le compartiment pendant la nuit, évoque dans l'esprit trouble et semi-conscient de Léon l'image des prophètes: donc Zacharie et Sybille.

Le représentant de commerce, l'Anglais, le couple italien qui ont environ le même âge que Delmont, Lorenzo, le soldat français, plusieurs ouvriers italiens, et les contrôleurs du train jouent un rôle moins important.

Les douaniers sont des catalyseurs (au sens chimique du mot) qui accélèrent le passage d'un état à un autre de géographie, de drame, d'intégration: le Grand Veneur, les douaniers, Janus, tous s'écrient, "Qui êtes-vous?"

La jeune femme qui ressemble à Cécile, qui possède le potentiel d'une Cécile future, n'a pas de nom. Elle est peut-être Française, peut-être Italienne -difficile à dire. Ce qui est facile à

1. Modification, p.127.

dire, c'est que Delmont la désire, il le dit; elle est en quelque sorte l'incarnation de la sensualité attribuée à Vénus. Elle se range du côté du désir, qui en Delmont est vainqueur de la volonté.

L'impression générale qui se dégage d'un rassemblement de tous ces personnages, c'est une hétérogénéité étonnante qui, compte tenu de la flexibilité de leur rôle, ressemble étrangement à l'ensemble architectural et artistique de la Piazza Navona, colonne vertébrale du livre.

Il y a tout un éventail de relations entre personnages et choses, se déployant des plus évidentes aux plus subtiles, car le rôle principal de l'objet est de suggérer - ceci est aussi vrai pour le personnage que pour le lecteur. Un paquet de Churchman's qui sort de la poche d'une veste de tweed suggère, au moins dans l'esprit de la plupart des Français, un Anglais. Etres et objets tous les deux possèdent souvent un pouvoir symbolique. Cécile symbolise en particulier une Rome libératrice rêvée par Delmont, mais, née d'une mère française et d'un père italien, ce mariage de deux cultures en elle, peut suggérer l'héritage multiculturel de la civilisation romaine, ou encore la base gréco-romaine de la civilisation française. Cette explication s'applique également au Panthéon parisien.

La caricature d'un professeur myope est connue: il porte des verres épais. Le même signe de myopie porté par un pape suggère une critique sévère, non seulement du professeur qui se croit infailible, mais aussi d'un pape qui n'est qu'un homme.

Nous trouvons dans une des réflexions de Léon sur les objets, les images, les gens et les circonstances qui constituent son itinéraire mental, l'explication de la mise en valeur de ces éléments.¹ C'est grâce aux gens, aux objets et aux images que, dans son esprit, les différentes régions de son existence glissent les unes sur les autres, et c'est par cette superposition qu'il évoque les séquences d'images inhabituelles et des ensembles de circonstances qui le conduisent à l'autoanalyse. C'est de cette manière que les objets et les images lui ont servi d'instruments de recherche et l'ont aidé à découvrir ce qu'il appelle "cette fissure béante en ma personne".

Pour Léon, "le fait d'être enfermé force un grossissement des objets, aussi une interprétation symbolique."² et l'interprétation qu'il impose aux objets se lie étroitement à ses préoccupations d'ordre moral et personnel. Les objets du compartiment lui suggèrent une vie plus large et plus belle que son existence avilissante et ennuyeuse, ici conjurée par son livre non lu. Ce livre non lu acquiert son individualité par sa juxtaposition au bréviaire lu de l'écclésiastique (qui s'ennuie peut-être). Celui-ci range son bréviaire, mais, la nuit, le livre échappe de la main de Léon, "signe d'un mouvement intérieur"³. C'est ce mouvement intérieur que l'on va suivre maintenant avec une attention particulière aux 'fonctions'.

LES FONCTIONS

Tout ce qui dans La Modification est passé, et même parfois

1. Modification, p.274.

2. Léo Spitzer, "Quelques aspects de la technique de Michel Butor", Archivum Linguisticum, No.13 (1961), p.25.

3. Ibid., p.105.

les conséquences imaginées pour l'avenir, contribue à l'état d'esprit présent et à l'existence de ce voyage au cours duquel la décision sera prise. A l'intérieur de ces relations causales, sont insérés un certain nombre d'éléments discursifs, particulièrement ceux qui vont relancer ou résumer le récit, créant ainsi cette répétition incantatoire favorisée par le mouvement du train. "Tous les chemins mènent à Rome" et tout dans l'esprit de Léon Delmont le ramène à sa décision. Quant aux autoroutes et chemins qui croisent le chemin de fer, et les bifurcations de la voie ferrée de plus en plus nombreuses en approchant de Rome, ils impliquent l'existence d'un lien entre la structure interne de l'histoire et la réalité externe.

Ce voyage n'est pas comme les autres, il fait partie de sa décision de couper ses relations avec Henriette et les enfants, et de vivre à Paris en toute liberté avec sa maîtresse romaine. Il prend un wagon de troisième classe dont l'horaire n'est pas le même que celui du train habituel. Installé sur la banquette de bois, il est conscient de sa fatigue qu'il attribue à son "esclavage" - ce qui rend d'autant plus urgente cette "rupture", cette "délivrance". Le seul regret, c'est d'avoir remis "l'exécution de ce projet de semaine en semaine"¹. Cette fois-ci il va lui annoncer qu'elle travaillera chez Durieu, et qu'elle s'installera provisoirement, soit dans la chambre de bonne au 13, Place du Panthéon, soit dans l'appartement des Martel qui vont aux Etats-Unis, soit dans le logement de Dumont qui a été transféré à Marseille. Ses pensées sont

1. Modification, p.101.

interrompues par une sensation d'angoisse causée par un souvenir ineffaçable du visage de Cécile sur le quai à Rome, ce "visage de méfiance et de reproches"¹ qui revient souvent le tourmenter dans son sommeil, méfiance et reproches suivis d'un rire et enfin de sarcasme. Le méprise-t-elle aussi?

L'esprit de Léon est hanté à tout moment par "ce triangle" de menaces: Henriette (christianisme), Cécile (paganisme), et son travail (matérialisme). Parmi les compagnons de voyage dans le compartiment, il y en a qui sont là parce que, dans un train, il y a des voyageurs; mais il y en a d'autres qui se dégagent du décor et qui jouent un rôle important dans les divigations de Delmont. "Le charmant Thomas", dont le porte-documents bourré de ce qui pourrait être des devoirs à corriger, cause des réflexions très sérieuses. La gravité de la décision devant Delmont est rendue encore plus aiguë par la façon dont il se pose le problème: comme si c'était un devoir scolaire trop vite rédigé, portant les remarques critiques d'un professeur.

Imaginez que vous êtes le représentant à Paris d'une maison de machines à écrire italiennes, vous écrivez à votre directeur romain pour lui expliquer que vous avez décidé de prendre quatre jours de vacances.²

Justement, il ne saurait quoi prétexter, et il ne pourrait pas révéler la vérité à Scabelli.

"Des idées mais pas de plan" - reflet du désordre dans ses relations avec autrui et du désordre mental qui en est la conséquence.

1. Ibid., p.109.

2. Ibid., p.118.

"Vous faites des phrases trop longues" - reproche souvent fait aux étudiants, mais aussi aux romanciers modernes¹.

"En dehors du sujet" - il peut y avoir des éléments déroutants comme dans un roman policier.

"Jamais vous ne ferez admettre à votre directeur italien des raisons pareilles" - mais il est trop tard pour reculer, les 'vacances' ont déjà commencé. Que ses maîtres n'en sachent rien!

OU Imaginez que vous êtes Monsieur Léon Delmont et que vous écrivez à votre maîtresse Cécile Darcella pour lui annoncer que vous avez trouvé pour elle une situation à Paris.²

La seule remarque du professeur serait "On voit bien que vous n'avez jamais été amoureux", et Delmont sans défense logique contre cette accusation s'obstine: "et lui, que sait-il de cela?" Evidemment, les prêtres n'ont pas à supporter une femme. Pour lui, il y a la probabilité qu'il se sente écartelé entre son désir d'être libre et sa terreur de quitter l'église.

OU Imaginez que vous voulez vous séparer de votre femme; vous lui écrivez pour lui expliquer la situation.³

C'est ce qu'il aimerait bien pouvoir faire, seulement - "Vous ne vous êtes pas assez mis dans la peau du personnage" - il serait gêné par la simple logique avec laquelle Henriette réfuterait ses arguments. Se séparer d'Henriette sans causer de scandale ne serait pas plus réalisable que le défroquage d'un jésuite.

1. René Georgin, "Comment écrit Michel Butor", Arts, No.679 (juillet 1958).

2 & 3. Modification, p.118.

OU Imaginez que vous êtes un père jésuite; vous écrivez à votre supérieur pour lui annoncer que vous allez quitter la Compagnie.¹

Demander quatre jours de vacances à la maison Scabelli provoquerait des questions embarrassantes auxquelles il ne saurait pas répondre; de plus tenter d'expliquer à Henriette qu'ils devraient divorcer serait aussi sacrilège que tenter de quitter les ordres. Même une simple séparation le rejetterait de l'Eglise.

Le porte-documents qu'il imagine bourré de copies à corriger, lui fournit donc une méthode de présentation du problème, et le fait que ce 'professeur' soit aussi prêtre l'incite à envisager les conséquences religieuses de son acte.

Revenu de l'"école", Delmont observe un pépin de pomme "sauter d'un losange à un autre"² sur le tapis de fer chauffant. Or il se trouve que ce pépin de pomme est un signe très important qui suggère une ambivalence. C'est comme si Delmont se regardait lui-même agir: ses allées et venues entre Paris et Rome, ses navettes entre les deux femmes, ses vacillations entre la vie païenne et la vie chrétienne, ses divagations entre le passé et le futur, ses hésitations entre la vérité et le mensonge. Le mouvement de ce pépin illustre en même temps la méthode employée pour représenter les unités de l'histoire. Si l'on ajoute à cette image du pépin celle des fils téléphoniques qui "répondent aux rails sur la terre", on commence alors à saisir la complexité du procédé intégratif: les villes ainsi que les deux femmes

1. Ibid.

2. Ibid., p. 124.

se répondent, l'imaginaire répond au réel, la chrétienté au paganisme et enfin la vérité au mensonge.

Lorsque Léon s'endort, le roman qu'il tenait à la main lui échappe, et, en rêve, il explore "cette contrée" dont sa décision lui aura fait franchir la frontière. Ce livre lui rappelle le livre qu'il avait le jour où il avait fait la connaissance de Cécile, et il prévoit qu'il ne le lira plus: c'est un témoin objectif et un symbole vivant de l'évolution qu'a subie Léon, en fait de la "modification" qu'il doit dès maintenant envisager. L'"objet" dans son immobilité sert au protagoniste de mesure au développement intérieur. Il se souvient du livre qu'avait Cécile lors de leur voyage ensemble de Paris à Rome. Elle avait refermé son livre, signe clair de l'effondrement, du déchirement de son amour à lui. Lorsqu'elle le reprend, il s'interpose comme un "écran" entre eux. Dans son rêve son livre non lu devient une espèce de 'guide bleu' des égarés qu'il est en train de chercher, et dans la suite ce sera la recherche d'un livre 'futur'. Se réveillant un instant, Léon trouve les doigts de la jeune femme qu'il désire posés sur le livre non lu, signe du 'désir indécis'. Lorsque enfin, en dormant Léon lâche complètement le livre, la parabole symbolique de ce livre est terminée.¹

A nouveau réveillé, Léon songe à son voyage à Rome d'il y a trois ans avec Henriette. S'il avait connu Cécile alors, il ne serait peut-être pas dans ce train. Il aurait pu guider Henriette dans Rome, et son amour-propre n'aurait pas été blessé.

1. Léo Spitzer, "Quelques aspects de la technique de Michel Butor", Archivum Linguisticum No.13 (1961), pp.185-226.

"Qu'attendez-vous?" lui souffle la forêt de Fontainebleau. C'est la voix du Grand Veneur qui est la voix de sa propre indécision, de son angoisse, et le signe de l'auto-interrogation de Léon. Il fait la réflexion que, une fois à Paris, il ferait mieux de ne pas se laisser emporter par son désir d'en finir une fois pour toutes.¹ C'est pour éviter toute explication prématurée qui compromettrait le succès de son évasion. Léon est indécis, mais il est conscient d'un mouvement intérieur; il reconnaît qu'il a fallu cette pause dans sa vie, pour qu'il déchiffre sa réalité.² Mais il refuse encore obstinément de renoncer à sa résolution: "Il faut fixer votre attention sur les objets [...] afin de mettre un terme à ce remuement intérieur, à ce dangereux brassage et remâchage de souvenirs".³

Que Léon Delmont ait pris un wagon de troisième classe pour ce voyage est de première importance pour le développement de ce drame intérieur. Le confort d'un wagon de première classe lui aurait permis de passer une nuit normale; au contraire, l'inconfort de ce compartiment, étant plus fort que son pouvoir de distraction, va stimuler son inconfort mental: "Ce qui risque de la perdre, cette si belle décision [...] c'est que vous en avez encore pour plus de douze heures [...] à ce pilori de vous-même, douze heures de supplices intérieurs."⁴ Il fera tout le trajet dans cette prison roulante, à l'intérieur de laquelle il se sent enchaîné et fouetté par ses

1. Modification, p.137.

2. Ibid., p.151.

3. Ibid., p.157.

4. Ibid., p.160.

souvenirs, si bien que sa résolution jusqu'ici inébranlable commence à chanceler :

alors terrorisée s'élève votre propre voix qui se plaint: ah non, cette décision que j'avais eu tant de mal à prendre, il ne faut pas la laisser se défaire ainsi; ne suis-je donc pas dans ce train, en route vers Cécile merveilleuse? Ma volonté et mon désir étaient si forts... Il faut arrêter mes pensées pour me ressaisir et me reprendre, rejetant toutes ces images qui montent à l'assaut de moi-même.

Mais il n'est plus temps maintenant, leurs chaînes solidement afferemies par ce voyage se déroulent avec le sûr mouvement même du train, et malgré tous vos efforts pour vous en dégager, pour tourner votre attention ailleurs, vers cette décision que vous sentez vous échapper, les voici qui vous entraînent dans leurs engrenages.¹

Dans cette citation, nous voyons l'effet des images suscitées par le souvenir du personnage mais nous voyons encore plus clairement le processus. Léon est en train de se représenter, à lui-même, sa propre conscience, et pour son jeu d'introspection, il utilise le "vous", ce qui lui permet de prendre de la distance vis-à-vis de lui-même et de se regarder objectivement. Le "vous" objectif renonce au projet subjectif: "Ma volonté et mon désir". Les images que le "vous" entasse sur la conscience du personnage montent à l'assaut du "moi-même": le "vous" est ainsi opposé au "je" dans une lutte entre l'objectivité et la subjectivité du personnage.

Prisonnier à la fois du compartiment et de ses pensées, le personnage ne peut échapper à lui-même que par son regard vers l'extérieur. Il voit des petites lumières qui s'allument à différentes

1. Ibid., p.163.

hauteurs dans une montagne, comme pour nous dire qu'il a de petits moments de compréhension, de pénétration de sa conscience. Il songe, malgré son désir d'arrêter sa pensée, à l'échec du second voyage à Rome avec Henriette, puis à l'échec qu'elle avait senti en lui et lui reprochait. Sur cette image glisse celle de l'échec du voyage à Paris avec Cécile. La force de ces deux images superposées est telle que Léon fait cette réflexion: "je ne sais plus ce que je fais ici [...] si elle vient à Paris, je la perds"¹. Sa lutte contre l'effondrement de son projet devient progressivement plus faible. En laissant les choses se faire "toutes seules", c'est-à-dire en évitant l'intervention du "je", Léon Delmont subjectif, il est amené à reconnaître la fausseté de sa conduite telle qu'elle lui est interprétée à travers les images objectivées par le "vous".

L'entrée de Zacharie et de Sybille marque l'introduction d'une nouvelle dimension dans les rêvasseries de Léon; leur tenue noire et leur visage austère évoquent des prophètes. Delmont se sent livré non seulement à ses propres démons, mais à tous ceux de sa race.² C'est le début de la descente dramatique et, correspondant à celle-ci, il y a une descente dans l'âme de Delmont présentée sous forme d'une descente aux enfers. Il est très loin de la route qu'il avait choisie, et l'image qu'il a de lui-même se balance "comme celle d'un homme ivre, prêt à tomber" - on se rappelle avec quelle difficulté il s'est réinstallé sur sa banquette après le dîner pendant lequel

1. Ibid., p.189.

2. Ibid., p.191.

il avait pris une demi-bouteille de Mâcon, un cigare et un cognac, ce dont il n'avait pas l'habitude. La couverture de son livre devient "comme transparente" et, au lieu de protéger sa décision contre l'érosion de ses souvenirs, elle laisse entrevoir "cette apparence de décision" ainsi que ce qui la minait. Ce qu'il voit miner sa décision est, en fait, la matière d'un livre qu'il n'écrit jamais, car son contenu sera déjà périmé, sa fonction remplie. L'abandon du projet sous sa forme initiale étant décidé, ce livre futur imaginaire sera à la fois un modèle pour l'auteur et un guide pour le lecteur. Dans ce livre "il faudrait qu'il soit question par exemple d'un homme perdu dans une forêt qui se referme derrière lui sans qu'il arrive, même pour décider de quel côté il lui convient d'aller maintenant, de retrouver quel est le chemin qui l'a conduit là, parce que ses pas ne laissent nulle trace sur les feuilles mortes accumulées dans lesquelles il enfonce."¹ Comme dans la légende du Grand Veneur qui passe le soir dans la Forêt de Fontainebleau, il s'agira d'un fantôme se promenant dans une forêt de mythes ou dans d'autres situations fausses. Cet intermédiaire de fausses représentations permettra d'évoquer une vérité, une réalité. L'homme qui se perd dans des mythes, s'éloigne ainsi de la réalité, car en fait, nul homme ne peut avancer vers "la liberté totale" sans laisser de traces. Cet homme est le modèle d'après lequel Léon Delmont a été créé: il en est de même pour le roman. Ce projet d'un livre, esquisse d'une illusion de liberté offerte au lecteur, sera

1. Ibid., p.202.

concrétisée par celui-ci grâce à sa totale liberté de lecteur: il accomplira selon ses connaissances et ses capacités le projet amorcé.

Léon Delmont est un égaré. A Rome, il avait eu besoin du Guide Bleu, mais dans ses réflexions, il a besoin du "Guide Bleu des égarés". Dans un état de demi-sommeil, il s'enfonce; la chaleur du sol et le bruit des roues du train sur les rails font glisser l'image de l'enfer dans son rêve. Le tapis devient la grille de l'enfer, et le bruit celui de vagues d'eau. Dans son rêve, il voit un fleuve boueux sur lequel vient un bateau avec un vieillard debout tenant une rame; celui-ci reprend l'interrogation du Grand Veneur de Fontainebleau: "Qu'attendez-vous? M'entendez-vous? Qui êtes-vous? Je suis venu pour vous mener sur l'autre rive."¹

A ce moment-là, Léon se trouve perdu dans une confusion de légendes et de mythes, images oniriques qui glissent les unes sur les autres. En effet, c'est cela la forêt qui se referme derrière lui. Incapable de lire le "guide des égarés", il avait demandé conseil à la Sybille qui lui avait offert "deux gâteaux brûlés dans le four" mais pas de "rameau d'or" pour lui ouvrir les grilles, parce qu'il était "trop étranger à son désir".²

Léon n'arrive plus à calmer son esprit. Le passeur l'a mis dans sa barque, et il s'écrie: "Tu désirais aller à Rome, je le sais bien, je te connais; il n'est plus temps de reculer, je t'y mène."³

1. Ibid., p.219.

2. Ibid., p.215.

3. Ibid., p.219.

La machine d'introspection que Léon a remontée ne s'arrête plus. Il est obligé, malgré lui, d'aller jusqu'au bout, ce qui implique l'expulsion de ses propres mythes ou du moins un effort pour les reconnaître comme tels.

Au moment de son éveil, il avait vu la photographie représentant une barque sur le lac de Rousseau. Il a vu les rails tout à l'heure en approchant d'une gare et voilà que le compartiment tanguant entre ces rails clairs, avec son tapis de fer trop chaud, évoque l'image onirique d'un bateau de métal. Celui-ci est mince et dangereux parce qu'il emporte Léon sur le terrain précaire des mythologies.

Refermant les yeux, il rêve qu'il tient deux gâteaux "marqués de paumes d'huile noire".¹ Une femme pour la vie; se séparer de celle-ci pour vivre en concubinage avec une autre serait un péché mortel. Vivre dans un état perpétuel de désirs et d'indécision serait tout aussi infernal et condamnable.

Il y a une grande agitation d'ailes et un envol de corbeaux au-dessus d'une eau vague qui ressemble pendant un moment à un fleuve (le Nil?), ensuite à un lac, et finalement à un marais où, toujours dans le rêve, Léon s'enlise parmi les algues, car il doit quitter cette "barque défaite". C'est une façon de dire qu'il se sent contraint de sortir, une fois pour toutes, de son indécision et de ses doutes. Au-dessus du marais, il y a des oiseaux qui ressemblent à des corbeaux dont deux se posent sur ses épaules, un sur

1. Ibid., p.222.

son crâne, et deux autres lui arrachent des mains les deux gâteaux marqués d'huile noire. Le fait qu'il y a deux gâteaux peut suggérer la dualité de l'indécision, mais cela peut également viser la pluralité sous-jacente à notre civilisation, surtout dans la mesure où les oiseaux qui arrachent à Léon ce 'signe d'indécision' nous ramènent à l'Egypte. Le triangle formé par les oiseaux qui se perchent sur le corps de Delmont, suggère fortement le Delta du Nil.¹ Puis tout d'un coup, les corbeaux se transforment en faucons au moment où ils enlèvent le corps du 'mort' du marais. Le sens est clair, c'est un renvoi à la légende d'Osiris qui, ayant civilisé son peuple, fut tué par Typhon. Les uns disent que celui-ci écartela le corps d'Osiris dispersant ses membres dans quatorze pays où Isis les enterra dès qu'elle les eut trouvés. D'autres disent qu'Isis, sous forme de faucon, avait trouvé le corps d'Osiris dans un marais, où, avant qu'elle n'enlevât son cadavre, lorsqu'elle planait au-dessus de lui, elle fut fécondée, et mit au monde son fils Horus; de cette manière une vie nouvelle avait surgi de la mort. Pour assurer l'immortalité d'Osiris, Isis fit enterrer quatorze statues de cire et elle obtint des prêtres qui les enterrèrent de garder son secret et de dire au peuple que c'était le cadavre d'Osiris. Ainsi le culte d'Osiris se répandit dans de nombreux pays.²

Cette référence à la mythologie égyptienne qui se trouvait

1. Raillard, Butor, p.63.

2. Sir J.G. Frazer, The Golden Bough, II (London: MacMillan & Co., 1951), pp. 6-12.

déjà dans Passage de Milan, sera encore mieux élaborée dans Le Génie du Lieu. Cependant l'exemple d'Osiris dans La Modification nous instruit à la fois sur la manière de naître d'un mythe et sur la façon dont il peut se répandre et s'insérer dans divers cultes.

"C'est tout le temps antérieur depuis des années qui s'était accumulé qui tenait en équilibre comme un grand pan de briques, et qui s'est mis à basculer soudain au cours de ce voyage et qui continue, qui va continuer son mouvement impitoyablement jusqu'à ce que les choses aient pris enfin une nouvelle figure un peu stable"¹, et puisque Delmont ne sait plus lire le "Guide Bleu des égarés", il aura besoin d'un autre guide pour l'avenir. C'est Janus bifrons, dieu de la porte, devenu douanier à cette "frontière" que franchit Léon, qui guidera ses premiers pas. Il lui offre pour guide une louve (symbole de la fondation de Rome). Il ne la voit jamais bien clairement mais il la connaît par son reniflement. Bientôt le reniflement de la louve se transforme en un hénissement de cheval; et progressivement elle prend la taille d'un cheval. Puis apparaît le cavalier; les corbeaux qui ressemblent à des faucons sur ses poings - et Delmont se réveille.² Ce mélange de fragments mythologiques que Delmont est sensé déchiffrer est une caricature remarquable de l'ensemble des croyances sur lequel repose notre civilisation. Le "téléscopage" de Zacharie, du vieux douanier italien, du Grand Veneur et de Janus, tous répétant dans le rêve de Léon: "Où êtes-vous? Que faites-vous? Que voulez-vous?" est comme la métaphore de ce

1. Modification, p. 220.

2. Ibid., pp. 230-233.

mélange. En superposant le cheval à la louve et les faucons aux corbeaux, Butor recourt une fois encore au procédé de surimpression. Cette fois-ci il superpose les légendes de trois civilisations, l'égyptienne (faucon), la romaine (louve) et la française (cheval). Les faire se fondre dans la narration d'un rêve équivaut à une illustration de la réalité des civilisations successives et fait resurgir les survivances de celles-ci dans la nôtre.

C'est pour s'évader du "pilori" de lui-même que, réveillé, Léon regarde par la fenêtre, pour s'évader de l'impasse où se trouve son Moi:

regardant au travers des vitres noires peut-être
brodées de milliers de gouttes de pluie dans
chacune desquelles traînera une égarante lueur,
surgir de l'ombre absolue, au passage des fenêtres
du train éclairé, les talus couverts de feuilles
pourrissantes, les fragments de troncs par centaines
dans la forêt de Fontainebleau entre lesquels vous vous
imaginerez entrevoir l'immense queue grise d'un
cheval semblable à une écharpe de brume déchiquetée
par les branches nues et aiguës, entendre son galop
par delà le bruit des essieux et cette plainte, cet
appel, cette objurgation, cette tentation:
"qu'attendez-vous?"¹

Cette projection rectangulaire de lumière sur le talus devient pendant un moment de son rêve la feuille blanche du livre futur sur laquelle il voit le même message derrière la couverture devenue transparente. Or, si les hésitations d'un personnage imaginaire impliquées par la plainte du Grand Veneur sont un reflet du caractère de Léon, le symbolisme de la légende implique la technique du livre futur qui sert de modèle à celui-ci. La Rome légendaire fournit une source

1. Ibid., p.137.

inépuisable d'histoire et de mythes qui, par opposition à la civilisation chrétienne, l'autre face de Rome, peut devenir un "miroir Louis Philippe" dans lequel se reflètent les failles de la vie d'un individu ou même les "lézardes" dans la "façade" d'une civilisation égarée. A ce niveau ces deux symboles représentent, superposés l'un à l'autre, les relations étroites entre méthode et matière du livre imaginaire que Butor expose à l'intérieur de celui qu'il est en train d'écrire, ce livre "dont vous [Butor] désireriez tant qu'il fût pour vous, dans les circonstances présentes [l'acte d'écrire] ce guide bleu des égarés à la quête duquel court, nage, se faufile ce personnage embryonnaire qui se débat dans un sous-paysage encore mal formé"¹.

Ce personnage embryonnaire, ce Delmont, s'il est "arrivé jusqu'ici parmi tant de dangers et d'erreurs", c'est grâce à sa 'collaboration' avec Butor qui, lui, était "à la recherche de ce livre"² que nous lisons. En outre, ce livre imaginaire est là, comme un guide bleu, pour surveiller les premiers pas de la création d'une oeuvre littéraire qui est une amorce faite par l'auteur et un accomplissement qui dépend de la lecture. Le livre est le "seul langage véritable que j'eusse emporté dans mon aventure"³, nous dit le narrateur, et, en cela, le vrai but du "voyage artistique",

La Modification.

Cette "étude pour une représentation" de Rome, que Delmont

1. Ibid., p.231.

2. Ibid., p.229.

3. Ibid.

appelle "cet immense objet", se fait à partir de Cécile qui est pour lui "la porte de Rome" comme Marie est "la porte du ciel" dans les litanies catholiques.¹ Il croit que, en faisant tourner "cet immense objet" à l'intérieur de l'espace historique, il arriverait à améliorer sa connaissance des liaisons qu'il a avec les conduites et les décisions de lui-même et de ceux qui l'entourent, et que, de cette manière, il découvrirait peut-être l'assise et le volume du mythe que Rome est pour lui.

En effet, Butor fait tourner "cet immense objet" dans le contexte de l'existence de Léon, à un rythme semblable au rythme incantatoire d'une litanie. Comme dans Passage de Milan, l'objet, seul ou en rapport avec d'autres objets, n'aura de sens que dans ses relations avec l'individu. Delmont adore la Sixtine, Cécile la déteste; cette opposition des relations de deux individus avec un seul objet fait 'long feu'. Henriette ignore le rapport entre Vénus et Rome, donc la visite du temple de Vénus et de Rome n'aura aucun effet sur elle; le fait que ce temple existe dans la même région géographique que la Sixtine ne provoque en elle qu'une simple curiosité. Il y a trois années, Léon ignorait encore l'étendue de leur signification. Une année plus tard, grâce à Cécile, il avait fait la connaissance de tous ces monuments, qui maintenant, ironiquement, sont la cause de l'échec de ses relations avec elle.

Les tremblements, le bruit et les respirations dans le compartiment dont les rideaux sont tirés, donnent une puissance

1. Ibid., p.238.

particulière à la lumière bleue de la veilleuse: "ce bleu aidé de ce perpétuel tremblement, de ce bruit, de ces respirations devinées, restitue les objets à leur incertitude originelle, non point vus crûment mais reconstitués à partir d'indices, de telle sorte qu'ils vous regardent autant que vous les regardez"¹. C'est un "Guide Bleu" qui conduit l'esprit au-delà de la réalité matérielle des objets, les reconstituant à partir de signifiants réduits à l'état de traces. Une telle sensibilité, voire conscience, devant les objets est un moyen de lutter contre l'avilissement et la dégradation, conséquences de l'oubli et de la lâcheté intellectuelle, qui nuisent au bonheur de l'individu et de la collectivité. C'est donc une affirmation du vrai rôle de l'objet, de sa vraie importance.

C'est à partir de cette affirmation que le rêve de Léon prend de plus en plus la forme d'un procès. Sa décision de renoncer au projet qui avait motivé ce voyage est prise depuis un certain temps déjà; il s'est résolu de le lui dire cette fois-ci lorsqu'ils seront installés au restaurant Tre Scalini, mais il sait maintenant qu'il va "renoncer tout à fait à la voir".² Echec total, car s'il avait le courage de la détromper et de s'expliquer honnêtement, elle pourrait enfin se dire: "Je suis sa force et sa jeunesse". Il laisse les choses se faire toutes seules, et dans son attitude de lâcheté, d'apathie, voire de culpabilité et de passivité, il est traduit en justice par les Italiens. C'est un Joseph K., ou un Amabed, avec quelques

1. Ibid., p.239.

2. Ibid., p.245.

modifications.

Une porte s'ouvre derrière Léon et deux personnages entrent: l'un est un commissaire, l'autre le double de Léon, un Léon "un peu plus âgé", qui l'interroge: "Qui êtes-vous? Où allez-vous? Que cherchez-vous? Qui aimez-vous? Que voulez-vous? Qu'attendez-vous? Que sentez-vous? Me voyez-vous? M'entendez-vous?"¹ C'est un rappel de l'angoisse de Léon; ouvrant un instant les yeux, il repère "une photographie invisible qui représente des bateaux à quai dans un petit port." Il sait que le train a dû s'arrêter à Livourne pendant qu'il dormait. Maintenant, l'arrêt du train et la photographie se fondent dans son rêve au moment où il quitte enfin cette 'barque défaite' pour paraître en justice. Il passe dans un couloir, et se trouve soudain dans les souterrains de la "maison dorée de Néron", où il se présente horizontalement (il est couché sur la banquette), prostré devant le jury.²

Pourquoi dans les souterrains de la somptueuse Maison d'or? Peut-être parce que c'est un symbole de la folie de Néron, analogue à la folie de Delmont qui, lui aussi, est en train de détruire son ancien foyer dans l'espoir d'en bâtir un autre plus jeune, plus éclatant. Peut-être parce que le crime de Néron contre les chrétiens évoque celui de Léon, ou que, comme Néron, sa façon d'agir sera la 'mort' des deux femmes dans son existence.

Passe "toute une procession de cardinaux [...] et tous vous ont murmuré en parvenant à votre oreille: 'Pourquoi prétends-tu nous

1. Ibid., p.252.

2. Ibid., pp. 255-256.

haïr? ne sommes-nous pas des Romains?"¹

Passe le pape "sur la sedia gestatoria portée par quatre colosses de marbre noir [...] ses mains gantées chargées de bagues, tiaré, les traits tirés, les yeux cachés derrière d'épaisses lunettes rondes"², et d'un ton qui semble encore plus menaçant que les observations du prêtre-professeur sur les devoirs imaginaires, il l'interroge: "Pourquoi prétends-tu aimer Rome? Ne suis-je pas le fantôme des empereurs, hantant depuis des siècles la capitale de leur monde aboli, regretté?"³

Il rouvre les yeux un instant et son regard tombe sur la vitre qui couvre une "photographie de murs crénelés", celui qui lui ressemble et dont il n'a même pas vu le visage sort, une raie de lumière orange tombant sur "son veston de tweed"⁴, et tout redevient bleu. Apparaît "le Roi du Jugement"; tous les autres immenses personnages renversent la tête et ferment les yeux. Regarder les autres passagers de très près, et d'en bas, produit l'illusion d'un grossissement. La raie de lumière orange avait aussi pendant un petit instant éclairé sa propre main. Quand le Roi du Jugement apparaît au fond de la salle, il lève la main, et, d'un ton dédaigneux, prononce ces paroles: "Ce n'est pas moi qui te condamne, ce sont tous ceux qui m'accompagnent et leurs ancêtres, ce sont tous ceux qui t'accompagnent et leurs enfants."⁵

1. Ibid., p.257.

2. Ibid.

3. Ibid., p.258.

4. Ibid., p.259

5. Ibid., p.260.

L'histoire, comme un dieu, porte contre les désirs de Delmont des témoignages d'un poids écrasant, mais ce n'est pas l'histoire qui le condamne, ce sont les institutions, ceux qui les acceptent, et ceux qui les accepteront. Le Roi du Jugement a parlé, et le mur derrière lui s'effondre comme frappé par la foudre - comme dans la photographie; Léon se réveille.

Pendant tout cet interrogatoire, il était suspendu horizontalement devant les représentants de l'Eglise. Son souvenir d'une visite au temple de Vesta s'interpose, et la scène change: il sera ensuite interrogé par les empereurs. Les prophètes et les sybilles referment leurs livres, leurs manteaux, voiles et tuniques se transforment en plumes noires (corbeaux?) qui volent autour de sa tête.¹ Il descend à terre et il voit approcher de "minuscules figurines" (analogues aux Frères Mineurs), qui s'annoncent en passant:

"Je suis Vaticanus, dieu du cri des enfants.

- Cunina, déesse de leurs berceaux.

- Seia, du grain de blé semé en terre.

.....

- Les petits dieux de l'ancienne Italie, de la dissection de l'heure et de l'acte, des cendres de qui germa le droit romain.

- Jugatinas, qui lie la main de l'homme à celle de la femme.

.....

- Vénus"²

qui en s'éloignant devient grande et tient ses compagnons dans la paume de sa main. Au-dessus de sa tête apparaissent trois statues: Jupiter, Mars et Quirinus (Dieu des Dieux, Dieu de la Guerre, Romulus

1. Renvoi, paraît-il, à Saint-François d'Assise qui institua l'ordre des Frères Mineurs, et à la Basilique Saint François formée de deux églises superposées (XIIe siècle).

2. Modification, p.266.

déifié). Il y a, pour terminer, un rassemblement d'hommes en toge, en armure ou en manteau de pourpre, "avec de plus en plus d'ornements d'or", de couronnes, de gemmes; "c'est la suite des empereurs"¹.

L'ambition d'une expansion par la force (armure) a conduit la res publica (la toge) à un empire (la pourpre) perpétuellement désireux de s'étendre. Toutes ses colonies (couronnes, gemmes) exploitées, ont amené la richesse (ornements d'or), et avec elle tous les excès, la débauche, la décadence, la chute - Vénus avait supplanté Vesta, et Mars avait anéanti l'ouvrage de Quirinus.

Delmont reconnaît que son amour pour Cécile est "sous le signe de cette énorme étoile", Rome, ou plus exactement, sous le signe de l'aspect historique de Rome symbolisé par Vénus, car c'est cet aspect de la vie romaine que Cécile représente pour lui. Vénus et Cécile, toutes deux, n'ont de sens pour lui que dans le contexte romain.

Deux autres petites scènes affirment la liberté morale que désire Delmont; la jeune femme endormie dont les doigts touchaient son livre, il la désire, il voudrait qu'elle lui donne sa bouche sans se réveiller et il voudrait passer sa main dans son corsage; il désire également Agnès, lorsqu'en sortant du compartiment, elle tient pour un instant ses "genoux serrés entre les siens".² Il sait qu'il ne changera jamais, qu'il continuera son "faux travail détériorant chez Scabelli", qu'il continuera à voir Cécile à Rome, et que leur

1. Ibid.

2. Ibid., p.263.

amour se perdra "dans les sables de notre vieillissement à tous deux".¹

Léon semble avoir trouvé sa réalité, et La Modification "nous propose l'exemple d'une oeuvre où forme et fond sont les moyens d'une recherche, d'une approche de la réalité, de notre réalité"². Léon lui-même n'a pas changé, mais il a changé sa manière d'être. S'il y a eu modification, c'est dans l'"équilibre du même et de l'autre: nous y voyons un homme devenir autre précisément parce qu'il comprend qu'il ne peut ou ne veut pas changer."³ Le renouvellement de sa vie qu'il souhaitait tant s'est fait, mais non par les moyens ni la manière qu'il avait imaginés. En renonçant à son projet, il a renoncé à son jeu de semblant; il est devenu conscient des dangers inhérents à son incapacité de communiquer sa sincérité à autrui, et la meilleure solution serait d'écrire un livre dont le thème sera cet abandon de son projet initial.

NARRATION

Temps

A Paris comme à Rome les "fenêtres du souvenir et de la prévision"⁴ donnent sur ce que Léon fait et sur ce qu'il désire. Les images physiques interfèrent avec les images mentales dans une harmonie de reflets du temps passé, et futur, polarisés dans la perspective du voyage actuel. Aux images physiques

1. Ibid., p.272.

2. Bernard Dort, "La Modification", Cahiers du Sud, No.344 (janvier, 1957), p.121.

3. Jean Pouillon, "A propos de La Modification", Temps Modernes, No.142 (décembre, 1957), pp.1099-1105.

4. Michel Carrouges, "Michel Butor, La Modification", La Table Ronde, No.121 (janvier, 1958), pp.138-140.

s'ajoutent des changements d'éclairages et le rythme marqué par la course et les arrêts du train, "rythme auquel obéit le monologue intérieur fait de réflexions et de souvenirs [...] évoqués en contrepoint, à l'inverse ou à l'opposé du temps"¹. Il y a un entrelacement de plusieurs temps: il y a plusieurs voyages faits à différentes époques, dans un sens ou dans l'autre; et les fragments évoqués en contrepoint surgissent "indépendamment de leur ordre chronologique".² Quinze Place du Panthéon représente le seul élément stable de la vie de Delmont. Le mouvement de son corps renfermé dans un lieu fixe (compartiment), se déplaçant entre deux villes, se passe dans le présent, tandis que l'itinéraire de son esprit traverse ce pivot temporel, cette frontière entre le pays des souvenirs et celui de la prévision. Le résultat de ce va-et-vient est un contrepoint marqué sur le présent par le retour obsédant aux deux pépins de pomme sur le tapis de fer chauffant. Les idées du voyageur sont déclenchées, façonnées et transformées au croisement de la solitude mobile et du temps uchronique de la confrontation: "somme toute, La Modification représente la scission et le dédoublement du moi précédant une décision rationnelle."³

Aspects

Le roman est établi sur une trame psychologique dans la

-
1. Dominique Aury, "Michel Butor, La Modification", Nouvelle Revue Française (décembre, 1957), p.1146.
 2. Michel Leiris in La Modification, p.291.
 3. Léo Spitzer, "Quelques aspects de la technique de Michel Butor", Archivum Linguisticum No.13 (1961), p.64.

mesure où il s'agit du monologue intérieur de Léon qui rêve de quitter sa femme, avec qui ses relations sont réduites à une haineuse méfiance; qui déteste son métier qui, pour lui, n'est qu'un gagne-pain; qui rêve d'un rajeunissement dans le contexte romain sans pourtant posséder de "ressort". Il s'avère timide dans le train, sa femme le regarde avec pitié, il manque de prestige aux yeux de ses enfants, il est complètement désarçonné par la complicité spontanée entre sa femme et sa maîtresse, il ne faut pas que quelqu'un chez Scabelli soit au courant de son aventure; il va compenser son incapacité d'agir positivement en écrivant le livre de son échec.

Au sujet psychologique se mêle une "confrontation de deux historicités".¹ Comme le suggèrent les deux représentations de Pannini au Louvre, il y a plus d'une Rome. A la Rome de l'antiquité, s'oppose la Cité du Vatican. Il y a l'aspect païen de Rome associé à Cécile et l'aspect chrétien associé à Henriette. La première déteste la Sixtine, la seconde veut voir le Pape; et Léon, lorsqu'il est à Rome, loge à l'hôtel Quirinal, dont le nom évoque l'ancien palais de Rome devenu plus tard la résidence d'été des Papes, ce qui implique une polyvalence caractéristique de Léon lui-même.

Parmi les lectures de Delmont, il y a l'Enéide, récit des aventures d'Enée, fils de Vénus et fondateur de Rome, et les lettres de Julien l'Apostat qui voulait restaurer l'ancien polythéisme.

Le temple de Vénus et de Rome, marque ses premières relations avec Henriette, et aussi celles avec Cécile, qu'il n'aime

1. Raillard, Butor, p.128.

d'ailleurs pas comme il aimait sa femme autrefois. En face de toutes deux, il prétend que Rome est son "lieu d'authenticité", et comme pour le châtier, paganisme et christianisme se réunissent contre lui "dans une sorte de Götterdämmerung"¹. Les figures opposées ne sont pas que des spectres, elles sont les "yeux" des objets qui le regardent autant qu'il les regarde. Elles lui montrent sa "fissure béante qui est en communication avec une immense fissure historique"². L'échec de l'Empire s'est répété à Byzance et encore à Paris. Delmont se rend compte que Rome était pour lui un mythe, une illusion qu'il vient de perdre; il est conscient d'avoir été la victime d'une vue mythique du Moi.³

Dans une note, Leiris affirme que la structure de La Modification se "trouverait évidemment simplifiée" s'il s'agissait d'un symbolisme. Butor lui-même avoue avoir utilisé "un système de lettres, comme une algèbre"⁴ pour construire le schéma, ce qui lui a permis de mettre en jeu une telle diversité d'éléments polyvalents sur le réseau spatial et temporel de tous les voyages passés, présents ainsi que ceux prévus pour l'avenir.

L'échantillonnage humain dans le compartiment n'a qu'une relation unilatérale avec Léon: leurs possessions et leurs attributs imaginaires évoquent un certain aspect de sa propre existence. Pendant ses méditations, surgit l'apparition fantasmagorique du Grand

1. Michel Leiris, "Le réalisme mythologique de Michel Butor", in La Modification, p.296.

2. Modification, p.274.

3. Raillard, Butor, p.129.

4. Butor cité par Leiris, Michel Leiris, "Le réalisme mythologique de Michel Butor", in La Modification, p.311.

Veneur, liée à son voyage de nocces, et ainsi naît le leitmotif de l'interrogation. Les questions du cavalier le hantent dans son rêve parce qu'elles sont l'écho des siennes.

Léon va en quelque sorte faire une "chasse spirituelle"¹ dans laquelle tous les aspects de sa vie physique, professionnelle, sentimentale, culturelle seront assimilés dans un "Jugement dernier" du rêveur qui se déroule dans le lieu même du mythe de son Moi. Le rêve "fait sauter la clôture de l'extériorité et de l'intimité - les images constitutives de sa personnalité constituent le lieu où il aura chance de [...] se connaître".²

Un des principes de Butor serait qu'un livre doit "nourrir" l'esprit du lecteur.³ L'assortiment de livres, lettres et journaux témoignent d'une variété de façons de lire: l'Enéide, les Lettres de Julien l'Apostat, le Chaix, le Guide Bleu, le roman non lu, le bréviaire, le livre du professeur, un manuel d'Italien, les copies scolaires et le "Manchester Guardian", un illustré, divers panneaux et les livres sacrés des sybilles. Le thème du livre non lu et de la lecture, acte dernier de la création artistique, commence avec le livre non lu et le guide bleu; et continue dans le rêve avec le "guide bleu des égarés" (ou peut-être le Guide des Indécis du philosophe Maïmonide)⁴ et se terminera enfin avec le livre futur.

Les objets, les gens et les images ayant fait glisser les

1. Ibid., p.301.

2. Raillard, Butor, p.131.

3. cf. Note 3 de Leiris, Michel Leiris, "Le réalisme mythologique de Michel Butor", in La Modification, p.312.

4. Michel Leiris, "Le réalisme mythologique de Michel Butor", in La Modification, p.302.

uns sur les autres les régions de son existence¹ lui ont montré la fissure historique qui correspond à la sienne, et il sait qu'il ne peut se sauver seul. Pour "changer la vie", sa vie, il va préparer "cette liberté future hors de notre portée" par l'intermédiaire d'un livre dans lequel il s'agira vraisemblablement d'un homme sur le retour, et où il faudrait montrer le rôle que peut jouer Rome dans la vie d'un homme à Paris, mais qui en soi serait inadéquat sans l'expérience qu'il vient de vivre. Il faudra expliquer le mensonge de son amour à Cécile. Il va conserver toutes les gares et paysages séparant les deux villes. La superposition sera donc imaginaire, évoquée par certains objets dans certaines rues, "aux alentours du Panthéon"², par exemple, objets s'identifiant comme ceux qu'il connaît autour du Panthéon romain. La présence d'une femme à Rome lui pourrait être rendue à Paris par l'intermédiaire d'une "lettre d'un ami la décrivant [...] de telle sorte que tous les épisodes de leur amour seraient conditionnés non seulement par les lois de ces relations entre Rome et Paris, lois qui pourraient être légèrement différentes pour chacun d'eux, mais aussi par le degré de connaissance qu'ils en auraient."³

Son livre, qui ne sera jamais rédigé, a, sans doute, déjà servi de guide pour la rédaction de celui-ci, et en tant que projet servira de jalons au lecteur pour qui ce monde ne peut exister que par ses propres efforts. Mais en fin de compte, il est l'exemple

1. Modification, p.274.

2. Ibid., p.280.

3. Ibid.

de "la prise de conscience d'un écart"¹, c'est une tentative pour démasquer la "perversion" du langage et par cet effort fournir à l'humanité "le moyen d'assainir la conscience qu'elle a d'elle-même". L'ouverture de notre propre interrogation, créée par l'exposition du mythe sur lequel l'Histoire prend son assise, devient à la fois la forme et le sens du livre, du livre qui est "le remède" de nos "maux individuels" et qui "a pour rôle de préparer une communauté humaine harmonieuse", s'effaçant "aux limites d'une société réconciliée".²

Modes

Cette auto-élucidation à l'aide d'un discours archétypal, évoquée par le truchement du porte-documents du prêtre-professeur et ses copies scolaires, implique l'effort que chacun sera appelé à fournir pour parvenir à sa propre découverte. Si l'ouverture sur l'Histoire constitue la forme et le sens du livre, celui-ci est le "lieu et le moyen"³ de la découverte de certaines réalités. Bernard Dort a trouvé trois réalités dans La Modification: celle du compartiment qui est modifiée (non changée, dit-il) par la réalité imaginaire qui la dote de "nouvelles significations".⁴ C'est le monde de Léon se découvrant à nous à travers lui, dont nous prenons conscience en même temps que lui. La troisième, "contestant", mais aussi englobant la seconde, est celle des rêves du héros, celle de Rome opposée à son existence quotidienne à Paris. Le réel perçu

1. Raillard, Butor, p.134.

2. Ibid., pp.135-136.

3. Michel Leiris, "Le réalisme mythologique de Michel Butor", in La Modification, p. 309.

4. Bernard Dort, "La Modification", Cahiers du Sud, No.344 (janvier, 1958), p.121.

et le réel vécu se révèlent à Delmont dans un moment où la clôture rationnelle est brisée par le sommeil.

Le vous est là pour associer le lecteur à cette révélation d'un moi narrationnel qui dit vous pour rendre l'existence qu'il évoque plus présente à lui-même. Le vous qui s'emploie pour les énoncés scolaires des sujets de rédaction, invite le lecteur à se mettre à la place du narrateur; et sous sa forme impérative, il invite le lecteur à faire, lui aussi, des inventions fantaisistes: "Imaginez que vous voulez vous séparer de votre femme;" - Michel Leiris l'a appelé: "ce vous anonyme qui pourrait se dire tous"¹. Ainsi se voient repoussées les limites du cercle des responsables de la recherche de la réalité. L'écart - qui serait nécessaire à la révision d'une culture passivement acceptée, d'une religion imparfaitement comprise, et des sentiments stéréotypés - est illustré par une superposition de "moi". Léo Spitzer l'explique ainsi: "dans La Modification l'adversaire, qui est au-dedans du moi du narrateur, a été combattu victorieusement et le vous adressé au moi qui a vécu son expérience par le moi qui la décrit, implique la distance entre ces deux 'moi'."² Par cette méthode de substitution Léon va pouvoir communiquer son expérience à sa maîtresse, Butor la sienne (littéraire) au lecteur qui pourra désormais s'en servir pour aller à la découverte des "fissures béantes" de ses connaissances et par là, peut-être, de sa personne.

1. Michel Leiris, "Le réalisme mythologique de Michel Butor", in La Modification, p.309.

2. Léo Spitzer, "Quelques aspects de la technique des romans de Michel Butor", Archivum Linguisticum, vol.XIV, fasc.1 (1962), p.76.

CHAPITRE III

LA PUISSANCE DES LIEUX

"il faudrait montrer dans ce
livre le rôle que peut jouer
Rome dans la vie d'un homme
à Paris"

- Butor¹

Le caractère dramatique de la passivité qui mine la civilisation occidentale, au moins dans des lieux particuliers, constitue le point de départ de La Modification (1957) et devient, peu s'en faut, le sujet du Génie du Lieu (1958). Le Génie du Lieu est une série d'essais autobiographiques sur Cordoue, Istambul, Salonique, Delphes, Mallia, Mantoue, Ferrare et sur l'Egypte. Michel Butor a vécu à Salonique et à Minieh en Egypte², villes dans lesquelles il a été professeur - d'où le ton lyrique des deux essais consacrés à ces villes. Toutefois, il connaît les autres villes parce qu'il les a visitées³, et a étudié leur histoire. Ayant visité Cordoue, Butor s'est promis d'en parler et son explication, que nous citons ici, est vraie pour toutes les villes dont il nous parle:

Et cette promesse, elle s'est réaffirmée en moi avec
combien plus de force à partir du moment où je me suis

1. Modification, p.277.

2. Léon Roudiez, Michel Butor (Columbia Essays on Modern Writers, No.9, New York: Columbia University Press, 1965), pp.22-23.

3. Ibid.

aperçu que je n'avais pas été trompé dans mon attente, qu'à l'interrogation jusqu'alors informulable que je lui posais, cette ville apportait une réponse plus pure, plus sûre, plus ferme, plus précieuse que je ne pouvais l'espérer.¹

Nous voyons dans cette citation que Butor interroge les villes. Les réponses qu'elles apportent à ses questions sont sensées nous fournir une meilleure compréhension de notre civilisation.

Bien avant la parution de Passage de Milan (1954), Butor se trouvait en Egypte où la nostalgie de sa vie parisienne lui inspirait le besoin d'une représentation de Paris. Celle-ci prend une forme toute particulière:

Il s'agissait vraiment de l'extérieur de Paris, d'essayer de reconstituer mentalement ce que pouvait être Paris. Non pas le Paris de la vie parisienne, évidemment, mais ces blocs qui forment la matière même de Paris, ces immeubles les uns à côté des autres.²

Au lieu d'écrire des essais - sa première intention³ - il a commencé le schéma de Passage de Milan:

J'ai commencé à l'écrire en Egypte, et puis je l'ai continué en Angleterre, à Manchester. Et si en Egypte j'avais une grande nostalgie de Paris, quand je me suis trouvé dans le nord de l'Angleterre, j'ai eu une grande nostalgie de l'Egypte. Pour des raisons de climat d'abord. Aussi dans ce livre, il y a la reconstitution d'un échantillon de la ville de Paris, mais à l'intérieur de cet échantillon de la ville de Paris passe une référence à l'Egypte.⁴

Mais il s'agissait de bien autre chose que d'une superposition de deux nostalgies. Dans "Une autobiographie Dialectique" (1955),

1. Michel Butor, Le Génie du Lieu (Edition Grasset, 1958), p.10.
(sigle: Génie).

2. M.B., in Charbonnier, Entretiens, p.51.

3. Ibid., p.50.

4. Ibid.

essai consacré à l'oeuvre de Michel Leiris, Butor a pris comme armature de son étude la phrase de Rimbaud: "Il faut changer la vie", et il s'explique ainsi:

Toute littérature qui ne nous aide pas dans ce dessein, ne serait-ce que malgré son auteur, est à plus ou moins grande échéance (et la pression des événements, l'urgence est telle, la maladie du monde est devenue si aiguë que j'ai de plus en plus tendance à croire que c'est à très brève échéance) inéluctablement condamnée.¹

La maladie du monde est donc aiguë, et il ne suffit pas, comme l'observe Butor en parlant de l'ouvrage de Leiris, "de prendre la décision d'orienter son avenir dans une direction différente de celle qu'il semblait devoir suivre" il faut en plus "faire de son passé autre chose que ce qu'il demeurerait inévitablement si on le laissait en paix, une source d'obscurité et d'erreurs"².

Tout cela nous aide à mieux comprendre la "nécessité" par laquelle Butor se sentait poussé vers le roman.

Je n'ai pu l'éviter. Voici à peu près comment cela s'est passé: j'ai fait des études de philosophie et, pendant ce temps-là, j'ai écrit des quantités de poèmes. Or, il se trouvait qu'entre ces deux parties de mon activité, il y avait un hiatus très grand. Ma poésie était à bien des égards une poésie de désarroi, très irrationaliste, tandis que je désirais vivement apporter de la clarté dans les sujets obscurs en philosophie.³

Le roman pour Butor est une forme particulière du récit. Il est plus qu'un moyen d'appréhender la réalité, il est le lieu même où Butor étudie la façon dont la réalité nous apparaît, et, en

1. Répertoire I, p.262.

2. Ibid.

3. Ibid., p.271.

ce sens, devient pour lui le laboratoire du récit. En tant que laboratoire, "le roman tend naturellement et il doit tendre à sa propre élucidation", c'est-à-dire, il recherche de nouvelles formes romanesques tout en s'interrogeant sur la nature et la validité de cette recherche. Il joue "un triple rôle par rapport à la conscience que nous avons du réel, de dénonciation, d'exploration et d'adaptation."¹

Le grand souci de Butor d'exposer la réalité (sa réalité tout d'abord) par l'intermédiaire d'un instrument lui permettant d'approcher le degré d'intégration qui existe dans la vie quotidienne, a donc abouti à Passage de Milan qui, selon Charbonnier, est "vraiment la source" de toute l'oeuvre de Butor. Ce roman n'est pas seulement spontané, il est très réfléchi, très construit. Butor le reconnaît: "j'avais essayé d'y mettre tout."² Pendant un autre entretien avec Charbonnier, Butor s'explique: "tout Passage de Milan était un effort pour prendre possession sur un mode imaginaire de ma vie passée, de ma vie parisienne et en particulier de régler, de donner une figure à cet ébranlement que le contact avec l'Egypte avait donné à mon ancienne vie parisienne".³

Après Passage de Milan, "inventaire" prodigieux, Butor a écrit L'Emploi du Temps (1956) que Charbonnier a appelé "pliage du calendrier". Dans ce dernier, Butor a "transposé la superposition

1. Ibid., pp.7-11.

2. M.B., in Charbonnier, Entretiens, p.48.

3. Ibid., p.92.

des étages de Passage de Milan dans une superposition temporelle, c'est-à-dire qu' [il a] construit tout le livre de telle sorte que des souvenirs viennent à certains moments."¹ La Modification est donc le premier des romans de Butor à impliquer du mouvement.

La Modification, dit Charbonnier, se distingue des deux premiers romans, ainsi que de Degrés, du fait que c'est un "inventaire mouvant, encore que c'est un inventaire qui se meut dans l'obscurité, mais il se meut."² Cela semble indiquer une accélération, qui d'ailleurs est bien marquée dans des livres comme Mobile (1962) et 6 810 000 Litres d'eau par seconde (1965) ("débit moyen des chutes du Niagara"³), et qui est voulue. Cette accélération correspond à celle qui a eu lieu au cours de l'évolution des civilisations successives, depuis l'ancienne Egypte à la vertigineuse civilisation américaine. C'est au sujet de ces derniers livres qu'il affirme qu'il a "eu envie pendant longtemps d'écrire un roman dans lequel la notion de vitesse aurait été essentielle, où les personnages en quelque sorte seraient caractérisés par leur vitesse et par la façon dont ils parcourent l'espace."⁴ La notion d'une liaison particulière entre chaque personnage et l'espace est inspirée par une étude que Butor a faite sur La Nouvelle Héloïse de J.-J. Rousseau.⁵ Ces deux aspects, inventaire mouvant et rapport entre personnage et espace, se trouvent amorcés dans La Modification, dans la mesure où il y a

1. Ibid., pp.103-106.

2. Ibid., p.12.

3. Ibid., p.135.

4. Ibid.

5. Ibid.

une femme à Paris, une autre à Rome et un voyageur qui, tout en se déplaçant entre ces deux villes, fait l'inventaire de sa vie. Et c'est toujours dans le but de trouver une nouvelle forme d'expression, et surtout pour tenir une promesse qu'il s'était faite avant de devenir romancier que Butor a écrit Le Génie du Lieu. Parlant de la spontanéité des écrivains, Butor constate que, "même pour les surréalistes les plus orthodoxes, il n'y a jamais eu une écriture automatique absolue".¹ Chez Butor, chaque titre², chaque page³, chaque livre⁴ se comprend à l'intérieur d'un ensemble. Des livres comme Passage de Milan et La Modification, malgré le fait (ou à cause du fait) qu'ils sont réfléchis, restent dans une certaine obscurité. Mais dans un certain nombre de ses livres, Butor donne à l'oeuvre "une dimension pédagogique" faisant de celle-ci "une sorte de cahier d'exercices, comme les études que publiaient autrefois les musiciens, des cahiers d'exercices qui apprenaient peu à peu à lire quelque chose."⁵ Cette dimension pédagogique est très évidente dans La Modification⁶, et elle est exploitée par de véritables essais dans Le Génie du Lieu.

Une lecture sérieuse des essais dans Le Génie du Lieu nous apprend immédiatement que ce n'est pas un guide bleu de touriste, pas plus que La Modification n'est qu'un drame psychologique, ou

1. Ibid., p.126.

2. Ibid., p.11.

3. Ibid., p.126.

4. Ibid., p.134.

5. Ibid., p.129.

6. Modification, p.118.

Passage de Milan un roman policier. En effet, dans Le Génie du Lieu nous trouvons une expression plus ou moins directe du rôle que jouent les civilisations antérieures dans la nôtre. Nous y trouvons également une recherche presque sans poésie du rôle que Rome, par exemple, pourrait jouer dans la vie d'un parisien, ou celui de Delphes dans la vie du même homme. De même toutes les autres villes dans Le Génie du Lieu sont des lieux où il nous reste des témoignages de l'évolution de l'homme, de ses institutions et de ses croyances.

Au contraire de la présentation artistique du lieu que l'on trouve dans Passage de Milan et La Modification, dans Le Génie du Lieu le lecteur assiste à un déchiffrement d'archéologue-historien. Le message que Butor extrait ainsi des lieux est pourtant souvent illustré et en quelque sorte corroboré par des citations de poètes¹, du Coran² et de la Bible³. Les citations dont il se sert ne sont que des instruments qui l'aident à faire 'parler' les lieux, et c'est le pouvoir de révélation de ceux-ci qui constitue leur génie. Ce qu'un lieu nous apprend dépend, malgré tout, de notre capacité de saisir les rapports qui existent entre les objets qui peuplent le lieu et son histoire.

L'interrogation que fait Butor des lieux à l'aide d'objets, images et textes, est comme un découpage géométrique et mythologique sur un axe historique, suivi d'une association progressive des éléments fondée sur des souvenirs de lecture. Par sa méthode de

1. Génie, pp.14 et 83.

2. Ibid., p.181.

3. Ibid., p.55.

lecture, il "ne prétend guère nous montrer rien d'autre que ce qui risquerait de nous échapper faute d'attention, d'information, de mémoire."¹ Nous allons donc examiner la description des villes dans Le Génie du Lieu afin de trouver le rapport entre leur génie et celui évoqué dans Passage de Milan et La Modification.

Influence de l'Egypte

L'élément peut-être le plus frappant du Génie du Lieu est sa dimension biographique. Butor nous dit franchement: "l'Egypte a été pour moi comme une seconde patrie, et c'est presque une seconde naissance qui a eu lieu pour moi".² Il a été frappé, dès son arrivée en Egypte, par la géométrie du pays³, par la vallée du Nil qui est un "espace orienté" en ce sens que le fleuve et les falaises enserrent la vallée "comme un couloir". Cet espace unidirectionnel, "que la composition de la peinture égyptienne ancienne par registres superposés nous exprime admirablement"⁴, caractérise la sensibilité de Butor. On a vu les étages superposés de l'immeuble de Passage de Milan, les multiples Rome, les itinéraires et les voyages superposés dans La Modification. "L'art de Butor - qui s'assimile par métaphore à celui du peintre ou du sculpteur 'semi-abstrait' - est de chercher dans l'espace qu'il a créé, un relief de plus en plus compliqué,

1. O. Mannoni, "Le malentendu universel", Temps Modernes, No.181 (mai, 1961), p.1610.

2. Génie, p.10.

3. Ibid., p.118.

4. Ibid.

ajoutant toujours à son espace une nouvelle dimension."¹ Cet effet est obtenu par la superposition de plusieurs choses sur un même plan.

Un autre aspect de l'Egypte est son calendrier. En fait, il y en a deux: celui des coptes est réglé selon le soleil et celui des musulmans selon la lune "de telle sorte que chaque jour a plusieurs dates, les fêtes des diverses confessions se rapprochent ou s'écartent, les ans et les mois roulant doucement les uns au travers des autres".² De là, sans nul doute, vient l'idée de l'horaire complexe de L'Emploi du Temps ainsi que celui de La Modification au rythme duquel la conscience de Léon Delmont achève son trajet au caractère multiple entre Paris et Rome. En parlant de la lune qu'il a observée au-dessus du Nil, Butor dresse une liste d'objets suggérés par la forme de celle-ci: une barque, deux cornes, l'arche d'un pont, une porte, un bec d'ibis.³ Ces objets, on les retrouve tous, à quelques nuances près, dans La Modification: la barque sur le lac de Rousseau, celle de métal mince et dangereux, au lieu de deux cornes, il y a Janus bifrons, la porte; il y a des arcs de triomphe à Paris et à Rome, et plusieurs espèces d'oiseaux (corbeaux, faucons, milans).

Une autre particularité de l'Egypte liée à la géographie du Nil, est la division naturelle entre nord et sud, à l'endroit où le Nil coule à peu près est-ouest, phénomène qui jadis avait nécessité qu'une organisation stable fut fondée sur un équilibre de parties opposées.

1. R.-M. Albérès, Butor (Editions Universitaires, Paris 1964), p.82.

2. Génie, p.130.

3. Ibid.

Min (Ménès) - origine lointaine du nom Minieh (?) - réunit les deux couronnes, celle de la Haute Egypte et celle de la Basse Egypte, "liant cet événement à la construction d'une digue pour protéger de l'inondation un emplacement sur lequel édifier une capitale permanente en pleine 'terre'".¹ Dès ce moment le Pharaon leur protecteur fut considéré "comme de la famille des dieux", ce qui explique la construction de la pyramide sur l'emplacement qu'il venait de consacrer. La pyramide, grâce aux attributs surnaturels qu'elle venait d'acquérir, était devenue le symbole d'une unité politique de deux régions géographiquement opposées à l'intérieur de l'Egypte. Une idée analogue, c'est-à-dire une notion d'oppositions fonctionnellement liées, devient une véritable technique d'agencement dans La Modification où le mot "frontière", tout d'abord, possède plusieurs sens. Léon approche de la "frontière": il passe de France en Italie, du jour à la nuit, d'une consommation normale à une consommation abusive, de la veille au sommeil, du confort à l'inconfort, du sommeil tranquille au rêve, du passé au futur, du salut vers la damnation, de l'enchaînement vers "la liberté", du oui au non. C'est à travers cette "frontière" que les parties opposées se répondent, se complètent: Rome répond à Paris, le passé au présent, le rêve aux activités rationnelles, le paganisme au christianisme. Quant aux éléments d'opposition dans Passage de Milan, les étages pairs paisibles s'opposent aux étages impairs troubles, la soirée dansante chez les Vertigues au colloque

1. Ibid., p.134.

littéraire chez Léonard, l'escalier à l'ascenseur, le doute troublant à la passivité.

Nous retrouvons également une opposition entre ces deux romans en ce qui concerne leur construction. La Modification, avec toutes ses images complexes gravitant autour de la conscience d'un seul homme, s'oppose à Passage de Milan où Butor pose les jalons généraux pour une étude, par échantillons, du pourrissement collectif de notre civilisation chrétienne. Celui-ci nous livre un inventaire statique et celui-là un inventaire mouvant.

Finalement, sous forme de métaphore, l'ensemble de tous ces itinéraires doubles crée une impression de doute globale et suggère un constant duel entre mensonge et vérité, idée inhérente au mot 'histoire' lui-même.

Etant professeur, Butor a l'occasion d'observer la civilisation au moment où elle s'apprend, où elle franchit le terrain vague entre générations, ou entre les cultures de deux pays différents. L'école de Minieh où il enseignait lui a fourni un moyen de pénétrer dans l'intimité de la pensée des jeunes Egyptiens. C'est d'eux qu'il a appris que pour les Egyptiens, connaissance égale puissance. D'ailleurs, meubles, vêtements, tout ce qui s'importait d'Europe, étaient des images de puissance, et le symbole par excellence de celle-ci était l'argent, car "tout en Egypte s'achetait à ce moment-là sans aucune exception".¹ A l'école, l'utilisation d'aide-mémoires était fréquent, et souvent les élèves qui ne voyaient pas

1. Génie, p.154.

l'intérêt de ce qu'on leur faisait apprendre, s'évadaient de la réalité quotidienne à l'aide de haschisch. Mais ils devenaient honteux de ce "soulagement stérile", et puisque le mensonge et la vanité de leur existence quotidienne ne disparaissaient pas, ils étaient gênés par un "ressentiment sourd contre l'Europe", par l'envie d'une "réorganisation de toute la figure du monde"¹, sans pour autant vouloir risquer la perte des bénéfices que leur apportait l'Europe.

Grâce à ses étudiants, Butor était devenu plus sensible aux ravages de la civilisation européenne qu'il voyait chaque fois qu'il s'évadait au Caire, de sorte qu'il commençait à éprouver une "involontaire culpabilité" et un sentiment de "péché originel [...] en tant qu'européen".² Sa culpabilité le poussait à étudier l'héritage musulman afin de mieux comprendre le problème égyptien et en même temps le sien, qu'il croyait sans doute vaguement lié au leur. Ayant pour point de repère les descriptions de Lane et de Nerval des mosquées du Caire médiéval, il se rendait au Caire où ces mosquées étaient devenues pour lui un véritable objet de pèlerinage.³

Le parallèle entre les voyages de Butor et ceux que font ses personnages romanesques se précise lorsque nous lisons ce qu'il a dit au cours d'un de ses entretiens avec Raillard:

Le catholicisme est l'héritage à l'intérieur duquel je suis né, j'ai grandi; j'ai eu beaucoup de mal à le refuser peu à peu, et à comprendre que ce que j'avais à refuser ce n'était pas ce qui le distinguait des autres variétés de christianisme, mais ce qu'il avait de

1. Ibid., p.162.

2. Ibid., p.164.

3. Ibid., pp.174-176.

commun avec elles. C'est pourquoi à certains moments, tout ce qu'il pouvait y avoir de survivances romaines, païennes, dans le catholicisme, a pu m'être d'un grand secours. Ce qui n'empêche nullement une curiosité passionnée pour les protestantismes et orthodoxies.¹

Butor réaffirme ce qu'il avait avoué à Raillard dans un autre entretien, c'est-à-dire, qu'il mène un "procès contre le christianisme"², et il nous dit clairement dans cette citation que s'il refuse le catholicisme, c'est pour ce qu'il a de commun avec les autres variétés de christianisme. Butor refuse le catholicisme, comme le christianisme, à cause des survivances romaines et païennes qu'il y trouve. Dans un autre entretien avec Charbonnier au sujet de la mort d'Angèle Vertigues dans Passage de Milan, Butor lui explique la signification de cette mort: "A partir du moment où elle est morte, c'est tout ce monde qui est toute mon enfance qui est rayé."³ Or, nous venons de voir dans ce qu'il dit à Raillard que Butor a grandi dans le catholicisme et que c'est cela son enfance. La mort d'Angèle pour Butor marque le passage de l'enfance à l'âge d'homme et le passage de l'acceptation passive du christianisme à son refus. "A partir de ce moment-là, il faut étudier ce monde et puis partir et faire autre chose."⁴ C'est vraisemblablement cela qu'implique le voyage de Louis Lécuyer en Egypte. Le voyage de Léon Delmont à Rome nous éclaire peut-être davantage sur le mal que Butor lui-même a eu à refuser le catholicisme, et cela correspond avec ce que Butor avait dit à Raillard. Écoutons celui-ci: "vous m'aviez dit, au cours

1. "Entretien de Michel Butor avec Georges Raillard" in Raillard, Butor, p.265.

2. Ibid.

3 & 4. M.B., in Charbonnier, Entretiens, p.87.

de la même conversation, que si vous refusiez le christianisme, en revanche, vous acceptiez mieux le catholicisme."¹ Mais chaque voyage que fait Butor lui révèle de plus en plus les mêmes survivances romaines, païennes, dans le catholicisme², qu'il voit également dans d'autres variétés de christianisme. Évidemment c'est son premier voyage qui l'a le plus frappé, et voici ce qu'il en dit: "l'Egypte c'était évidemment pour moi tout ce que je connaissais, tout ce que je m'étais mis à connaître d'une façon un peu concrète, de cette civilisation non européenne, de cette civilisation en dehors de la civilisation classique de l'Occident, l'Egypte antique, d'une part, et puis l'Islam."³ Les maximes gravées au mur du tombeau de Petosiris à Tounah el Gebel près de Minieh sont un exemple des survivances païennes qu'il a trouvées en Egypte. Or celles-ci, nous dit-il, sont "traduites littéralement dans le livre des proverbes", et il fait la réflexion suivante: "c'était une leueur sur mes origines et sur celles de la religion dans laquelle j'avais été élevé".⁴ Cette découverte personnelle a également amélioré sa compréhension du problème de l'Egyptien qui se sent obligé de choisir l'une des nombreuses religions qui s'offrent à lui. Il y a l'islam, le christianisme copte, la religion catholique, le judaïsme ainsi que plusieurs cultes protestants. L'Egyptien est conscient de "toutes

1. & 2. "Entretien de Michel Butor avec Georges Raillard" in Raillard, Butor, p.265.

3. M.B., in Charbonnier, Entretiens, p.51.

4. Génie, p.196.

ces religions 'officielles' en lutte discrète, notamment les deux principales: Islam et Christianisme copte"¹, ce qui pour Butor est comme une révélation. Le rassemblement de toutes ces religions dans un petit pays est pour lui comme un grossissement microscopique du problème, et, selon Raillard, la mise en question du christianisme de Butor implique une philosophie de l'histoire.² De même pour les Egyptiens, la pluralité de toutes ces religions présentes est "liée à une succession historique".³ Ainsi son séjour en Egypte a été pour Butor "un renouvellement, une amélioration dans la position de problèmes qui [1'] avaient troublé depuis des années et qui [le] troublaient là bien plus directement et profondément."⁴

En exposant le problème sous cet éclairage, on voit plus facilement le danger qu'une continuité de croyances et pratiques anciennes peut présenter aux innovateurs, chaque fois qu'il ya succession politique ou religieuse. Malgré leurs efforts pour se débarrasser de toutes traces menaçantes risquant de compromettre le nouvel ordre, il y en a qui ne sont jamais complètement supprimées, qui s'insèrent dans les couches successives de superstitions à cause de la persistance des monuments.⁵ Par conséquent, comme le dit Philippe Sénart, pour Butor un voyage "est un pèlerinage, une entreprise mystique pour découvrir quelques-unes des énigmes

1. Ibid., p.149.

2. "Entretien de Michel Butor avec Georges Raillard" in Raillard, Butor, p.265.

3. Génie, p.150.

4. Ibid., p.196.

5. Ibid., p.151.

fondamentales de notre condition."¹ Nous comprenons que c'est pour nous révéler ce pouvoir secret des lieux que Samuel Léonard, Léon Delmont et Louis Lécuyer ont tous voyagé, aussi divers qu'aient été les motifs à l'origine de leur déplacement.

Rapport littéraire

Une deuxième notion présente dans Le Génie du Lieu concerne la littérature. On sait déjà qu'une description pour Butor est avant tout un effort de 'lecture', que chaque portrait de ville ou chaque ensemble de réflexions sur cette ville "tente de la saisir dans les couches successives de son existence, de remonter les âges, de redresser les éboulis."² Il est évident qu'il s'agit là de jalons d'une poétique car chez Butor, "'lecture' et 'création' se confondent, la création littéraire étant une pédagogie poétique qui enseigne à 'déchiffrer' la réalité."³

La pédagogie poétique de Butor commence avec une méthode de travail. Il fait tout d'abord l'inventaire de ses connaissances d'une ville; Cordoue, par exemple, il la connaît par "ouï-dire", par de "médiocres images", par sa visite, par des photographies qu'il a prises pendant sa visite, par ses souvenirs et par un poème apostrophique de Gongora. Sur les photographies, il y a des rues aux angles nets, une charrette, une lanterne, une fontaine, un autel,

1. Philippe Sénart, "Trois livres pour voyager dans un fauteuil", Arts (16-22juillet, 1958).
2. Dominique Aury, "La possession du monde", Nouvelle Revue Française, No.71 (1 novembre 1958), p.884.
3. R.-M. Albérès, Butor (Editions Universitaires, Paris 1964), p.80.

quelques sombres peintures, des clochers carrés et une mosquée qui "est véritablement le noyau de tout cela".¹ Butor se sert de ses photographies comme un professeur de ses fiches pour préparer un discours sur un écrivain. Parlant de celles de Cordoue, il les appelle des "citations que je me suis efforcé de bien choisir et découper à l'intérieur de ce grand texte étranger avec lequel je me familiarisais et que j'ai traduites dans ma propre langue."²

Il juxtapose ensuite le poème de Gongora à ses photographies. Les murs, les tours et le minaret, "couronnement baroque", dont Gongora fait mention, n'existent plus aujourd'hui; ils renvoient à une autre époque: "au XVe siècle n'appelait-on pas Cordoue une autre Athènes?" La référence de Gongora aux "épées", dit Butor, renvoie au Grand Capitaine Gonzalve de Cordoue qui avait été la "gloire principale de sa ville".³ De même, explique Butor, le mot "plumes" renvoie à Sénèque et à Lucain qui, eux, renvoient à l'étage romain de Cordoue. Regardant la ville telle qu'elle est à l'heure actuelle, il se rend compte que tout cela est un "soubassement" qui au cours des années a été obscurci par ce qui a fructifié sur ses ruines. Lors du retour de Gongora, Cordoue était encore la capitale des Khalifes dont l'organe central était cette mosquée sur une des photographies, cette mosquée qui aujourd'hui englobe une cathédrale. Ce Khalifat avait autrefois été la "Byzance de l'Occident" et reste,

1. Génie, p.13.

2. Ibid., pp.13-14.

3. Ibid., p.17.

malgré la vague romaine, un "irrécusable témoignage" à la fois de l'invasion romaine et de la civilisation conquise.

Ensuite, par l'intermédiaire d'une représentation métaphorique, Butor fait éclater l'opposition entre la chrétienté et la religion musulmane. Savons-nous pourquoi la cathédrale se trouve dans l'enceinte de l'ancienne mosquée? "Il fallait la christianiser cette construction si évidemment musulmane, la transpercer en son coeur d'une croix comme d'un poignard qui la fixe, la marquer comme un galérien, de ce signe pour la réduire à l'obéissance, l'humilier, cette horizontalité d'un choro vertical la dominant de toute son élévation". Evidemment il y a une friction, non seulement entre ces deux symboles, voire entre conquérant et opprimé, mais encore, et surtout, entre la complaisance quotidienne envers ces choses et l'indignation de l'observateur, Butor. D'après lui, la mosquée s'est vengée de la cathédrale qui est là comme le témoignage de sa propre infériorité; elle paie hommage à l'autre par la splendeur même qui devait rivaliser avec celle-ci.¹

Nous ayant montré la technique d'opposition et de juxtaposition, Butor nous explique celle de la reconstitution d'un objet. Il opère une lente reconstruction, comme une reconversion, en commençant par 'remplacer' les voûtes, par supprimer la cathédrale, tout ce qui gênerait le jeu de recomposition des arcades, et par éliminer toutes les lanternes qui déforment la distribution de la lumière. La reconstitution finale se fait pas l'imagination qui est favorisée

1. Ibid., p.20.

par la position physique de l'observateur.¹ Il entre par la porte du midi d'où il observe, sous une lumière tremblante, le "mihreb" éclairé par la coupole, et tout autour le système d'arc doubles, d'arc croisés et polylobés dont l'effet - cela dépend en partie de l'éclairage - est "la projection sur un même plan de figures formées par la superposition de deux rangées d'arcs doubles".² Ainsi revient-il sur un des thèmes fondamentaux de l'art musulman.

En faisant abstraction de cette méthode, une façon de vivre peut être reconstituée à travers les objets. Charlotte Tenant, en modifiant l'ordre des ustensiles dans la cuisine Ralon, reconstitue au moins partiellement son passé bavarois. Il y a aussi les abbés et la vieille Elisabeth qui, sans pour autant employer d'objets, se souviennent d'une autre vie, périmée, supplantée, irrécupérable. De même Léon Delmont se remémore le pourrissement au cours des années passées de ses relations avec Henriette, et du mensonge de ses relations avec sa maîtresse; il se souvient d'autres voyages à Rome, et en s'interrogeant parcourt ses connaissances de l'antiquité romaine dont, à cause de sa conscience hantée de christianisme, il devient inconsciemment la proie. La progression d'une étape mémorielle et rationnelle de la reconstitution à une étape de hantise, correspond parfaitement à la prochaine étape de la technique butorienne.

Par le même jeu de l'imagination, Butor, lors de sa

1. Ibid., pp.22-23.

2. Ibid., p.25.

visite à Istanbul, a supprimé la ville moderne qu'il appelle "ce Liverpool d'Orient", pour reconstituer successivement la ville de Constantinople et Byzance. C'est au cours de ce voyage à travers le temps que "le rêve prend corps". Il a remonté les âges, tout en restant sur le pont de Galata d'où il voit passer un navire, l'Argo. Juxtaposer Byzance et l'Argo implique une nuance analogue à celle créée par l'ajout d'un attribut à un substantif. Byzance se voit ainsi en quelque sorte qualifiée de fictive comme le deviendrait la 'fleur' si on lui ajoutait l'attribut 'artificielle'. Rome, pour s'orientaliser, avait dû traverser ce détroit où passe l'Argo et que Butor qualifie métaphoriquement de 'multitude', 'splendeur', 'délices', 'appréhension'. Rome dans toute sa splendeur était devenue aussi fantaisiste que ce navire mythique à la conquête de la Toison d'Or; et à travers cette image fantasmagorique de Byzance commencent à glisser l'église Saint-Georges Manges, l'or, les galeries et les chevaux, les prairies et les canaux, les vasques, les bocages, les piscines, le trône de Salomon.¹

C'est de la même manière que les choses se confondent dans le rêve de Léon Delmont, de telle sorte que l'imaginaire se mêle au réel, la mythologie à la vérité historique. Cette confusion était représentée dans les tableaux couplés de Pannini où il n'y avait aucune distinction entre reproduction et représentation², illustrant ainsi des qualités caractéristiques du rêve.

Pour illustrer la substance d'un rêve, Butor choisit comme

1. Ibid., pp.34-40.

2. Modification, p.67.

exemple la mosaïque dans l'église Hosios David à Salonique. Cette mosaïque est une représentation de la vision au début du livre d'Ezéchiél. Dans un coin de la mosaïque il y a l'image du prophète Habacuc qui doute de la justice de Dieu, et qui ne craint plus son apparition mais son absence.¹ Un abîme représenté sous la forme d'un vieillard d'argent émergeant d'un des quatre fleuves aux pieds du Christ, fait entendre sa voix - Christ, abîme et prophètes sont montrés en relief contre la ville de Babylone, ancienne ville commerciale près de Bagdad.²

La position du prophète Habacuc sur la mosaïque est comparable à celle du "charmant Thomas", le prêtre assis dans un coin du compartiment de troisième classe; il est possible que le prêtre soit aussi soucieux de l'absence de la justice divine que le prophète. Le nom d'Ezéchiél passe presque inaperçu; ce sont Zacharie et Sybille qui guident la barque 'souterraine' jusqu'à l'apparition de Janus. Dès l'arrivée de Janus, la voix biblique se confond avec l'écho mythique, et à partir de ce moment-là, on est confronté par le jeu mystérieux des divinités de tout ordre.

Nous trouvons un exemple de ce genre de mélange mystérieux dans la 'lecture' butorienne de Delphes. Ce sanctuaire apollonien, patrie de Pindare, révèle trois temples superposés comme les trois villes à Istanbul. Le temple évoqué par Pindare était de bronze; le deuxième, en hommage aux abeilles, était de cire, et le tout

1. Génie, pp.53-56.

2. Ibid., p.57.

premier, en l'honneur du conquérant Steptérion, était une hutte formée de branches de laurier apportées de la vallée de Tempe, en Thessalie. C'est là que l'on trouve l'origine de deux légendes: celle de Delos et celle de Delphes. Steptérion conquiert la région et fait célébrer son triomphe. Les Myniens plus tard, sur le même emplacement, édifient leur temple de pierre en l'honneur de leur dieu Trophonios, d'où, parce qu'il avait un jour pris la forme d'un dauphin, vient le nom delphinios, Delphes. Après lui, Phoïbus se fait consacrer Phoïbus Apollon. Il tue Python, bouleversant ainsi l'ancien arrangement religieux (pytho veut dire "pourrissement"). Pour venger l'humiliation faite à sa fille, Gè trouble le sommeil des dormeurs, et c'est de Zeus, l'époux de Thémis fille de Gé, qu'Apollon obtient enfin la cessation de ces égarements nocturnes. Il a rendu Delos à Thémis pour apaiser sa rancune, lui-même change de sanctuaire, s'implantant à Delphes, devenant ainsi un dieu d'origine ambigu¹ et mystérieuse.

L'élément des égarements nocturnes tout enveloppés de légendes mystérieuses que Butor mentionne dans son étude de Delphes, est aussi présent dans La Modification, mais d'une manière plus exagérée. La tentative de déchiffrement mémoriel entreprise par Léon Delmont dépasse l'étape imaginaire pour enfin s'achever en un cauchemar. On trouve une curieuse ressemblance entre la réaction de Delmont vis-à-vis des commentaires professoraux qu'il imagine voir sur les copies scolaires et celle de Butor face à ses propres réflexions sur Delphes. "On voit bien que vous n'avez jamais été amoureux",

1. Ibid., pp.68-84.

disait le commentaire, et Léon se disait "et lui, que sait-il de cela?"¹

Dans Le Génie du Lieu, Butor, ayant terminé son étude de Delphes, s'arrête net devant la conclusion que visent ses recherches, se disant, "de quoi te mêles-tu qui ne sais presque plus de grec et qui n'en a jamais su que fort peu?"² Cette attitude de Butor se retrouve dans La Modification où il laisse la parole aux objets et aux événements. Léon Delmont ne voit pas comment il va s'expliquer à Cécile, et sa conclusion est qu'"il faut laisser les choses se faire toutes seules" et penser à autre chose, mais malgré tous ses efforts, il n'arrive pas à dissiper les fantômes qui dérangent son sommeil.³ Nous en trouvons un autre exemple un peu différent dans le cas des sujets de rédactions scolaires qui commencent tous par le mot "Imaginez", et chacun de ces sujets doit porter sur l'attitude du héros face au mariage et à l'Eglise, deux institutions sacrées qui hantent ses rêves, lieu qui nous livre les secrets de sa conscience habacucienne. Pour Delmont il y a, d'un côté, les prophètes et, de l'autre, les dieux de l'antiquité romaine: Zacharie guide le bateau, mais Janus⁴ garde la porte par laquelle il passe afin d'arriver à l'audience pontificale. Cette façon de mélanger les divinités dans la conscience des hommes, Butor y revient dans presque tous les essais; la continuité dans les croyances et pratiques que l'on repère dans un examen attentif de ces mélanges a tendance à brouiller la réalité. Delmont a failli découvrir sa réalité mais il

1. Modification, p.118.

2. Génie, p.87.

3. Modification, pp.189-191.

4. Ibid., p.231.

n'arrive pas à démêler la confusion qui règne dans sa conscience. C'est donc grâce aux faiblesses du héros que nous pourrions démythifier, chacun, nos propres croyances et pratiques, assainissant ainsi la conscience que nous avons de notre civilisation. Déjà à propos de Passage de Milan et de l'échec avoué du narrateur, Raillard nous dit que cet échec correspond à un autre de la part de l'auteur, et que celui-ci "laisse la place à d'autres tentatives".¹ De même à propos de La Modification, parlant du livre "futur et nécessaire", il dit: "Instrument pédagogique, le livre s'efface aux limites d'une société réconciliée. Mais nul ne peut songer à en écrire l'ébauche dernière qui n'a d'abord dressé l'inventaire de la totalité de cet 'espace mental' à l'intérieur duquel il est appelé à jouer - celui de notre présente situation."²

Les révélations inconscientes du rêve aboutissent chez Butor à une véritable mise en question du christianisme. L'orientation historique de son interrogation lui permet d'appréhender la réalité à l'origine d'une civilisation à travers l'évolution des activités humaines: "il y a l'histoire, l'évolution d'un peuple, dont les villes, ces oeuvres collectives, portent les empreintes."³ C'est ce dernier aspect de l'oeuvre de Butor qui donne un sens à tout le reste. Le Génie du Lieu nous montre comment Butor force la réalité à se dévoiler: en les transformant dans un sens ou dans un autre "les objets se

1. Raillard, Butor, P.65. (aussi pp.89 & 148)

2. Ibid., p.136.

3. André Alter, "Cordoue, Istanbul, Salonique, Delphes, l'Egypte", Figaro Littéraire, No.631 (24 mai 1958), p.14.

mettent à s'illuminer". Mais, dit Butor, "Ne parlons pas de 'choses' au premier abord. Disons une région, parce qu'en parlant d'une région on peut avoir une idée des choses. Entre les choses il y a une région obscure. Dans cette région vont apparaître peu à peu des choses dont on ne sait pas, au premier abord, ce qu'elles vont être exactement."¹

Il s'agit évidemment moins d'une façon de voir les choses que d'une explication de l'homme dans ce qui lui survit. C'est moins une question de tracer jusqu'à leur origine les restes des ruines d'une cité que de démêler les légendes, qui, comme le dit Kemp, "couche sur couche se sont épaissies devant le roc sacré et ont abouti à la construction du temple"². Les Ottomans ont adapté la structure de l'Eglise Sainte-Sophie à Istanbul à leur goût; la civilisation athénienne et celle de Constantinople se confondent à Salonique, le croisement de "ce chemin qui passe par Rome et la Renaissance italienne" et de "celui que jalonnent les monuments de l'empire et l'Eglise d'Orient".³ Dans l'église Hosios David à Salonique, il y a une prière inscrite dans un volume déroulé dans la main gauche du Christ sur la mosaïque. Cette prière indique le sens de l'explication visée par Butor: "Regarde ô Dieu, en qui nous mettons notre espoir, et grâce à qui nous jouissons de notre salut".⁴

Butor juxtapose à cette prière la vision de Saint Jean: "Je regardai: c'était un vent de tempête [...] Je discernai quelque chose comme

1. Charbonnier, Entretiens, p.73.

2. Robert Kemp, "La vie des livres" Nouvelles Littéraires, No.1618 (4 septembre 1958), p.3.

3. Génie, p.52.

4. Ibid., p.54.

quatre animaux [...] Ils avaient une face d'homme [...] il y avait quelque chose comme une pierre de saphir en forme de trône, et un être ayant apparence humaine".¹ Cette vision de Saint Jean par laquelle Butor répond à la prière se trouve en partie à l'intérieur de celle du livre d'Ezéchiél. L'idée est nette: il s'agit de la survivance d'anciennes croyances, celles de l'Ancien Testament insérées dans le Nouveau Testament. Il présente le même argument, d'une façon un peu différente, lorsqu'il parle des pierres des trois pyramides à Gizeh, que les musulmans ont réemployées pour construire leurs mosquées. Il l'entend comme "une nécessité directement religieuse"² et en même temps comme un témoignage de la puissance superstitieuse de ces anciennes pierres aux yeux des musulmans. C'était la survivance de la puissance mystique - ou peut-être plutôt mystérieuse - des pharaons qui, comme Phoïbus Apollon, étaient devenus propriétaires vénérés à la suite d'une supplantation de ce qui les avaient précédé. Pour dévoiler l'imposture d'Apollon, il a fallu l'échec de l'Empire romain; quant aux Pharaons, leur pouvoir s'est définitivement évanoui à la mort du roi Farouk. Butor semble dire qu'il est quand même remarquable que, au cours de tous ces siècles, les générations successives n'ont pas su se libérer complètement des mythes créés par ces deux 'divinités'.³

Aujourd'hui "nous sommes contraints par l'ampleur et par la rapidité de transformations dont nous ne parvenons à apercevoir [...]

1. Ibid., p.54.

2. Ibid., p.173.

3. Ibid., pp.173-191.

ni les raisons ni même les dimensions véritables, dans cette précipitation de juger qui nous empêche d'examiner à tête suffisamment reposée les données des problèmes que nous voudrions tant résoudre".¹

C'est-à-dire, qu'au moment de la prise de Constantinople et de la découverte de l'Amérique, l'Europe avait ressenti un grand désespoir en voyant se fêler définitivement le vieux centre du monde, et c'est ainsi que s'achève une des grandes vagues dans la conscience européenne. L'ancien rêve d'une unité mondiale était pour l'instant mort, et il fallait se préparer pour la chrétienté. Rome avait colonisé l'Europe et celle-ci colonisait désormais le reste du monde. Le pouvoir impérial avait été fragmenté, et celui de l'Eglise allait subir le même sort: les anciennes croyances de plus en plus dans le monde entier s'effiloçaient, se diluaient à force d'innovations, se déformaient - ce qui rend la tâche actuelle de déchiffrer la réalité plus difficile, et explique par sa difficulté la survivance du problème chez Butor.

Aujourd'hui, nous dit-il, "nous vivons le crépuscule du christianisme. Comme il nous apparaîtra beau une fois que nous en serons délivrés! De quelles vérités inouïes son cadavre deviendra-t-il alors phosphorescent?"²

Derrière l'image du monde civilisé que Butor nous livre, se meuvent le monde de la sauvagerie, celui de l'imaginaire, de la faute et du remords, et celui de la métamorphose. Ensemble, ils constituent le langage du rêve où s'objective notre mythologie. Les objets et les

1. Ibid., p.110.

2. "Entretien de Michel Butor avec Georges Raillard" in Raillard, Butor, p.266.

images à l'origine de ce langage ont une vie historique corrélative de celle des personnages parce que "l'homme ne forme pas un tout à lui seul."¹ Cette observation correspond à celle de Virginie Ralon dans Passage de Milan² où l'ameublement est une invitation à découvrir le rapport entre divers systèmes de civilisation, où l'exemple du milan nous invite à inventorier les mythologies qui traversent notre espace mental. Comme le dit Merleau-Ponty, l'objet que Butor décrit, c'est "une transcendance dans un sillage de subjectivité, une nature qui transparaît à travers une histoire".³ L'objet est exploité, du point de vue d'une poétique naissante, comme un moyen de lutter contre la trame psychologique qui jusqu'à maintenant avait dominé la plupart des théories romanesques traditionnelles.

Le rôle de l'objet dans Passage de Milan est essentiellement celui d'une mise en rapport de systèmes de civilisations, alors que dans Le Génie du Lieu il est l'instrument d'une "relève visible d'une civilisation par une autre"⁴ dans la mesure où chaque monument et chaque tableau rappellent une époque passée. Cela s'applique également à La Modification, et la façon dont Butor 'illumine' la région obscure entre les choses⁵ équivaut à un traitement audacieux de la question fondamentale de notre vie: "Quelle est notre assise dans la civilisation occidentale, quel rôle réel joue en nous cet

1. Raillard, Butor, p.87.

2. P. de M., p.282.

3. Merleau-Ponty in Jacques Howlett, "Notes sur l'objet dans le roman", Esprit, Revue Internationale (juillet 1958), p.70.

4. Raillard, Butor, p.78.

5. Charbonnier, Entretiens, p.73.

enseignement, ces récits que nous nous transmettons comme un viatique pour atteindre 'l'âge d'homme'?"¹ On a vu à quel point le 'réel' pour Butor communique avec l'imaginaire, et nous pouvons maintenant constater que son oeuvre s'apprécie d'abord par la structure interne de ses éléments et finalement par sa relation externe avec la réalité. "L'objet n'est ni enfermé dans un passé clos, ni statique dans un présent inerte, mais en fonction et en activité dans un avenir ouvert."² Il acquiert son sens dans son pouvoir de diffusion, intégré dans l'espace particulier de l'organisation artistique. Le sens de l'objet n'est accessible que dans sa relation avec le système qui l'englobe et le définit.

Léon Roudiez semble croire que la parution en 1958 du Génie du Lieu signifie que Butor ne croyait plus pouvoir tout mettre dans le roman, comme il avait tenté de faire en écrivant Passage de Milan, et que Butor était vraisemblablement parvenu à la fin de ce que l'on pourrait appeler une période syncrétique.³

Dans les deux romans que nous avons étudiés, et surtout dans Le Génie du Lieu, il est évident qu'il n'y a "aucune idée plus fondamentale de la réflexion de Butor que celle que toute oeuvre instructive se réfère à la réalité: en ce qu'elle l'interroge, la conteste; mais aussi en ce qu'elle agit sur elle, en s'offrant en modèle mythologique."⁴ Au cours de ses entretiens avec Georges

1. Raillard, Butor, pp.136-137.

2. Ibid., p.88.

3. Léon Roudiez, Michel Butor (Columbia Essays on Modern Writers, No.9, New York: Columbia University Press, 1965), pp.22-23.

4. Raillard, Butor, p.153.

Charbonnier, il accentue ce rôle instructif de l'objet: "Il faut trouver des objets, des monuments, des détails par lesquels la réalité se mette à parler, des mots, des objets, des personnages qui soient métaphores, des autres, qui soient ce par quoi le reste devient visible, audible, connaissable et en même temps désirable." Certains objets, nous dit-il, sont déjà des mots, ils se révèlent, et en se détachant des autres en deviennent révélateurs.¹

C'est justement ce pouvoir révélateur de l'objet qui est plus important que l'objet lui-même, ce pouvoir d'illuminer une région obscure² dans notre connaissance, nos croyances et nos pratiques. La région à laquelle Butor semble s'intéresser le plus est celle des "formes successives" et de "la relativité des grands systèmes mythiques."³ Le rôle de l'objet dans le récit est donc d'aider auteur comme lecteur à construire un discours informatif qui a pour tâche le rachat glorieux, l'expiation nécessaire de la faute des civilisations, du mal humain qui, à travers les objets, "se démasque lui-même comme erreur, à ses conséquences." Une fois que la région obscure commence à s'éclaircir, et que le mal est exposé, grâce à l'imaginaire et au souvenir qui se meuvent à l'intérieur d'un processus historique, Butor en tant que romancier, adopte une méthode de dénonciation. Cette dénonciation est pourtant intégrée dans un système qui se présente comme une anticipation du résultat souhaité.⁴

1. Charbonnier, Entretiens, pp.27-29.

2. Ibid., p.73.

3. "Entretien de Michel Butor avec Georges Raillard", in Raillard, Butor, p.265.

4. Ibid., pp.141-143.

BIBLIOGRAPHIE

- Albérès, R.-M. Butor. Paris: Editions Universitaires, 1964.
- Alter, André. "Cordoue, Istanbul, Salonique, Delphes, l'Egypte", Le Figaro Littéraire, No.631 (24 mai, 1958).
- Aury, Dominique. "La possession du monde", La Nouvelle Revue Française, No.71 (1 novembre, 1958).
- Aury, Dominique. "Michel Butor, La Modification", La Nouvelle Revue Française, (décembre, 1957).
- Barthes, Roland. Essais Critiques. Paris: Editions du Seuil, Collection "Tel Quel", 1964.
- Barthes, Roland. "Introduction à l'analyse structurale des récits", Communications, No.8 (1966).
- Butor, Michel. La Modification. Paris: Union Générale d'Editions, Collection "Le Monde en 10/18", 1957.
- Butor, Michel. Le Génie du Lieu. Paris: Grasset, 1958.
- Butor, Michel. Passage de Milan. Paris: Editions de Minuit, 1954.
- Butor, Michel. Répertoire I. Paris: Editions de Minuit, 1960.
- Butor, Michel. Répertoire II. Paris: Editions de Minuit, 1964.
- Carrouges, Michel. "Michel Butor, La Modification", La Table Ronde, No.121 (janvier, 1958).
- Charbonnier, Georges. Entretiens avec Michel Butor. Paris: Gallimard, 1967.
- Dort, Bernard. "La Modification", Cahiers du Sud, No.344 (janvier, 1957).
- Fages, G.-B. Comprendre le structuralisme. Paris: Privat, 1967.
- Frazer, Sir J.G. The Golden Bough. Vol.II. London: MacMillan & Co., 1951.
- Georgin, René. "Comment écrit Michel Butor?" Arts, No.679 (1958).

- Howlett, Jacques. "Notes sur l'objet dans le roman", Esprit, (juillet, 1958).
- Kemp, Robert. "La vie des livres", Les Nouvelles Littéraires, No.1618 (4 septembre, 1958).
- Leiris, Michel. "Le réalisme mythologique de Michel Butor" in Michel Butor, La Modification. Paris: Union Générale d'Editions, Collection "Le Monde en 10/18", 1957.
- Le Sage, Laurent. "Michel Butor, Techniques of the Marvellous", L'Esprit Créateur VI, No.1 (1966).
- Mannoni, O. "Le malentendu universel", Temps Modernes, No.181 (mai, 1961).
- Pouillon, Jean. "A propos de La Modification", Temps Modernes, No.142 (décembre, 1957).
- Raillard, Georges. Butor. Paris: Gallimard, 1968.
- Roudiez, Léon. Michel Butor. (Columbia Essays on Modern Writers, No.9 New York: Columbia University Press, 1965).
- Sénart, Philippe. "Trois livres pour voyager dans un fauteuil", Arts, No.679 (16-22 juillet, 1958).
- Spitzer, Léo. "Quelques aspects de la technique des romans de Michel Butor", Archivum Linguisticum, vol.XIII-XIV (1961-1962).



B29920